Bulthaupt

Dramaturgie des Schauspiels

4. Band

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

IV. Band.

Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann.

Achte Auflage.

Oldenburg und Leipzig, 1922.
Schulzesche Hof-Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung.
Rudolf Schwartz.

LG.H
B93976d

Dramaturgie des Schauspiels.

Von

Heinrich Bulthaupt.

****

Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann.

Achte Auflage.

200879
25/2/26

Oldenburg und Leipzig, 1922.
Schulzesche Hof-Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung.
Rudolf Schwartz.

Germany

Vorwort.

Den drei Bänden meiner „Dramaturgie des Schauspiels“ schließt sich hiermit ein vierter an, der die Bewegungen und Veränderungen, die die deutsche Dramatik in allerjüngster Zeit an und in sich erfahren, an vier hervorragenden, scharf voneinander unterschiedenen Persönlichkeiten zur Darstellung bringen möchte. Ein allgemeiner Überblick über die ganze Bewegung findet sich bereits in der neuesten Auflage des dritten Bandes. Daß Ibsen in dieser Vierzahl nicht fehlen durfte, verstand sich natürlich von selbst. Denn gehört er auch nicht zu Deutschland, so hat doch unsre Nation von allen Kulturvölkern am meisten von ihm empfangen und am meisten für ihn getan, und in den sozialen und literarischen Kämpfen der letzten Jahrzehnte ist er insofern zu internationaler Bedeutung emporgewachsen, als fast alle Motive der modernen Entwicklung bei ihm anklingen und sich oft zu schlechtweg typischen Figuren ausgestalten. Gleichwohl habe ich den ursprünglichen Plan dieses Werkes, das zunächst immer doch dem deutschen Drama und der deutschen Bühne dienen möchte, nicht aus dem Auge verloren und alles, was von seinem Schaffen unser literarisches Leben nicht näher berührt, nur flüchtig gestreift. Biographieen gibt ja die „Dramaturgie“ ohnedies nicht. Sie betrachtet das Leben der Dichter nur, insofern es ihr Schaffen erklärt.

Daß es mir eine gewisse Überwindung gekostet hat, mit den Ergebnissen meiner unablässigen Beschäftigung auch mit der neuesten Dramatik erst jetzt vor das Publikum zu treten, leugne ich nicht. Dennoch freue ich mich, daß ich gewartet habe, bis sich

der Staub verzogen, den das Getümmel der großen und kleinen literarischen Schlachten wolkenartig aufgewirbelt hat. Man sieht wieder heller und weiter. Die Listen der Toten und Verwundeten liegen öffentlich aus. Augenblickserfolge haben sich nach ihrem Wert ausgewiesen, die lächerlichen Übertreibungen der Mode, die ohne einen Tagesgötzen nicht leben kann, bedürfen keines ernsthaften Richtspruchs mehr, und allmählich lernt man vielleicht auch wieder gegen die großen Meister früherer Tage, die es schwer entgelten mußten, daß sie nicht mehr leben, und gegen diejenigen, die nicht gerade der Meinung der Madame Toutlemonde sind, einen anständigen Ton anschlagen. Mag man sich unterdessen darin gefallen haben, mich für einen eingeschworenen „Klassiker" und einen ausgemachten Feind alles „Modernen" zu halten — ich habe es ertragen lernen, denn ich weiß, über wie viele Dinge von Menschen geurteilt wird, die nichts von ihnen wissen. Freilich sollten die Kenner der ersten Bände in diesen Fehler nie verfallen dürfen. Denn ein „klassisches" Dogma existiert für mich so wenig wie ein „modernes", und könnte ein einzelner nur etwas dazu tun: diese leidigen Schlagwörter, die abgegriffenste und unentbehrlichste Scheidemünze auf dem Markte der Dummheit, müßten für immer verschwinden. Denn die vieldeutige Bezeichnung „Klassisch" ist bei Licht betrachtet nur das Denkmal, das die Verehrung eines Volkes nach längerer Überlegung einem Künstler setzt. Das „Moderne" aber ist gar nicht zu greifen, denn es wechselt und erneuert sich mit der Stunde und ist millionenköpfig wie die Menschheit und zufällig wie die Mode. Braucht es aber von einem ernsthaften Manne ernsthaft ausgesprochen zu werden, daß es ebenso traurig wäre, wie es unmöglich ist, die Kunst zu zwingen, nach alten Modellen zu arbeiten, anstatt ihre Nahrung allezeit neu und frisch aus dem Leben ihrer Zeit zu schöpfen? Wäre das der Sinn des „Klassischen", dann würde es keinen „Moderneren" geben als mich. Freilich „Kunst" muß sie bleiben, keine platte Kopie der Wirklichkeit, und es kommt nicht viel darauf an, in welcher Zeit sie ihre Menschen versetzt, denn die Leidenschaften wandeln sich nicht auch mit den Generationen wie die Ideen und Lebensformen.

Den „Naturalismus“, der sie auf solch geistlose Kopistenarbeit beschränken zu können glaubte, habe ich allerdings allezeit bekämpft: der aber ist als Massenerscheinung überwunden, und wenn er sich noch vereinzelt regt, schadet er doch nicht mehr. Einen andren Naturalismus aber kenne ich nicht (wie dies Buch aufs neue beweisen wird), denn der künstlerische „Realismus“ ist ganz etwas andres, und wenn ich gegen diesen jemals hätte zu Felde ziehen wollen, so könnte ich Shakespeare nicht so grenzenlos bewundern, wie ich es tue. Im übrigen sind im Tempel der Kunst tausend Wohnungen, und nie hoffe ich den sündhaften Versuch gewagt zu haben, einen wirklichen Dichter aus seinem Reich zu verjagen. „Kritisiert“ zu werden wird sich allerdings ein jeder gefallen lassen müssen, und ein Urteil, das bei aller Ehrfurcht vor Shakespeare, Goethe und Schiller nicht Halt gemacht hat, wird vor Ibsen, Wildenbruch, Sudermann und Hauptmann nicht zurückzuweichen brauchen.

Alles übrige muß dies Buch selber sagen. Es sollte mich freuen, wenn es auch in dem Leser die Überzeugung erneuerte (die für mich keines Beweises mehr bedarf), daß die dramatische Kunst zwar ihre Hüllen oftmals wechselt, daß sie aber wie alles Organische ihr Wesen nicht von heute auf morgen ändert, sondern allezeit dasselbe Antlitz trägt, wie es das Menschengeschlecht trotz aller Erneuerungen in Brauch und Sitte, Denken und Begehren seit Tausenden von Jahren tut.

Rom, im September 1900.

Heinrich Bulthaupt.

Inhalt.

	Seite
Henrik Ibsen	1
Ernst von Wildenbruch	209
Hermann Sudermann	371
Gerhart Hauptmann	483

Henrik Ibsen.

Henrik Ibsen.

Catilina war Henrik Ibsens erster Dramenheld. „Natürlich“ möchte man ausrufen, und „wie bezeichnend“ wird mancher sagen, dem bei der Nennung der beiden Namen, des Dichters und seines Helden, sofort das Bild eines unerschrockenen Kämpfers gegen die Gesellschaft und ihre angestammten Sitten und Bräuche vor die Seele tritt. Ibsen war ein Jüngling, als er sein erstes Schauspiel schrieb. Am 20. März 1828 war er zu Skien in Telemarken, einer norwegischen Kleinstadt, geboren, der Sohn des Kaufmanns Knud Ibsen und einer Mutter deutschen Stammes (Maria Cornelia Altenburg); und unter den Stürmen der Revolutionsjahre, im Winter 1848 und 1849, entstand in dem noch kleineren Grimstad das Römer- und Rebellenstück des jugendlichen Apothekerlehrlings. Die Studien, mit denen er sich für das Examen vorbereitete, das ihm die Universitätspforte öffnen sollte, hatten ihm den Stoff zugetragen, die bewegte Zeit hatte die Lust daran geschärft, und Ibsen war und ist nicht der erste und einzige, der hinter dem Gewalttäter, den Sallust in den härtesten Konturen des Verbrechertypus gezeichnet, und auf den Cicero die Donnerkeile seines pomphaftesten Rednerpathos geschleudert, die großen und bedeutenden Züge witterte, die ja auch der Geschichtschreiber und der Orator nicht völlig vertuscht haben. Und vollends in jenen Tagen! Ibsen hätte nicht jung und feurig sein und zu einer Zeit leben müssen, in der auch die sanftesten Knabenseelen im Geiste täglich ihren Tyrannen mordeten, um für Catilina nicht zu erglühen! Hatte er doch bereits,

wie er uns selber erzählt, die Magyaren in einem pathetischen Gedicht aufgemuntert, für Freiheit und Menschlichkeit einzustehen und im Kampf gegen die Unterdrücker nicht zu erlahmen. Hatte er doch auch an König Oskar von Schweden und Norwegen eine lange Reihe von Sonetten gerichtet, ihrer zwölf, die den Herrscher aufstacheln sollten, „allen kleinlichen Rücksichten zu entsagen und unverzüglich an der Spitze seines Heeres den Brüdern an Schleswigs äußersten Grenzen zu Hilfe zu ziehen". Als Ibsen im Jahre 1875 zu Dresden ein Vorwort zu dem umgestalteten „Catilina" schrieb (s. die deutsche Ausgabe von Hugo Greinz, München 1896 bei Albert Langen, und die große deutsche Ibsen-Ausgabe von Brandes, Schlenther und Elias, Band I, Berlin, S. Fischer, 1903), zum fünfundzwanzigsten Jubiläum, so zu sagen, des 1850 im Frühjahr zuerst im Druck erschienenen Stücks, da entsann er sich aller Einzelheiten natürlich nicht mehr genau, und sich und sein Werk beschaute er aus der Vogelperspektive. Aber man wird ihm ohne weiteres glauben, daß sein jugendlicher vorkatilinarischer Dichter-Paroxysmus ihm nicht viel mehr als Heiterkeitsausbrüche und langweilig-überlegene Abweisungen eingetragen, daß er sich seine Feinde durch Epigramme und Karikaturen selber gemehrt und daß er mit der kleinen Gesellschaft, die ihn einengte, auf dem Kriegsfuße gestanden hat. Hatte er sich doch schon als achtjähriger Knabe zu der „Gesellschaft" in Gegensatz gesehen: als sein Vater in Zahlungsschwierigkeiten geraten war und sich mit seiner Familie aus der Stadt und von seinem früheren Verkehr in die Einsamkeit des Landlebens zurückgezogen hatte.

Indessen fehlte es ihm auch zu seinem Heil an Gläubigen nicht. Zweier Freunde besonders (die ihm damals noch kein „kostspieliger Luxus" waren) gedenkt er mit Rührung: des verstorbenen Rechtsanwalt Ole Schulerud und eines Ungenannten (der noch lebt), der den rohen, ungeordneten Entwurf des in stilleren Nachtstunden heimlich entstandenen „Catilina" (Ibsen glaubt, daher komme es auch, daß fast das ganze Stück zur Nachtzeit spiele) fein säuberlich mit all seinen zahllosen Gedankenstrichen ins Reine schrieb. Und wir erfahren in freundlichem, fast gemütlichem Ton in jener Vorrede zu dem revidierten Catilina alles

weitere: die Enttäuschungen, die Theaterdirektionen und Buchhändler dem Freundestrifolium bereiteten; die Absicht des guten Schulerud, sein Leben nur der Herausgabe der Werke Ibsens zu widmen; das Erscheinen des „Catilina" im Selbstverlag des Verfassers, der sich (wie dort nicht erwähnt wird) Brynjolf Bjarme nannte; den Beifall, den das Drama bei den Studenten, die Ablehnung, die es bei der Kritik fand — bis denn endlich, im Jahre 1853, als der junge Dichter die Universität bezogen, ein neues Drama geschrieben und ein bald verwelktes Wochenblatt herausgegeben hatte, der alte böse Römer dem ganz zerrütteten gemeinsamen Haushalt der drei Studenten aufhelfen mußte. Er wurde als altes Papier an einen Krämer verkauft, und — „in den darauffolgenden Tagen gebrach es uns an keinem der notwendigsten Lebensbedürfnisse".

Ein Schicksal, wie es manchem Schüler- und Studentenstück beschieden ist! Ob auch ein verdientes? Ibsen selber glaubt (in dem zitierten Vorwort) zwar, er könne einen großen Teil des Werkes noch jetzt anerkennen, namentlich, wenn man berücksichtige, daß es seine Erstlingsarbeit sei, und vieles, was den Inhalt seiner späteren Dichtungen bilde, tauche dort bereits in nebelhaften Andeutungen auf: der Gegensatz zwischen Kraft und Verlangen, zwischen Willen und Möglichkeit, der Menschheit und dem Individuum, Tragödie und Komödie zugleich. Aber das ist in allgemeinen Zügen der Inhalt fast aller Dramatik, und von andren wirklichen Vorklängen zu seinen späteren Werken konnte Ibsen im Jahre 1875 noch nichts wissen, aus dem einfachen Grunde, weil diese Werke damals noch nicht geschrieben waren. Es will mir darum scheinen, als habe der Dichter seinen ersten Versuch nach fünfundzwanzig Jahren doch mit allzu günstigen Vater-Augen angesehen, mit günstigeren sicherlich, als in den Tagen, da er dem „Catilina" das Los bereitete, zu Düten, Herings- und Käse-Einschlägen zerschnitten zu werden. Und dabei kennen wir das Stück in deutscher Übertragung nicht einmal in seiner wirklichen Gestalt, sondern nur in der Umarbeitung, die Ibsen in den Jahren 1874 und 1875 mit ihm vorgenommen. Zwar glaubt er an dem Gedanken- und Vorstellungskreis des Ganzen so wenig wie an

seinem Entwicklungsgange etwas geändert, sondern nur seine Form zur Vollendung gebracht zu haben, wie er es seiner Meinung nach damals schon, als das Stück entstand, zu tun vermocht hätte, wenn er nur mehr Zeit gehabt und seine Verhältnisse günstiger gewesen wären. Sollten dahinein aber nicht allerlei Täuschungen spielen? Sollte wirklich lediglich die Form bei der Umgestaltung gewonnen haben? Und wäre dem so — wie wichtig ist immerhin auch schon das! Wir tun also gut, wie mir scheint, wenn wir den Eindruck des Originals noch erheblich geringer anschlagen, als den der Form, in der uns der „Catilina" jetzt vorliegt. Vielleicht hat aber auch Roman Wörner recht, der uns in seinem jüngst erschienenen weit und gründlich angelegten Ibsen-Buche Proben der ersten Fassung mitteilt und dazu die Meinung äußert, die glatte, glänzende Form der Umarbeitung tauge nicht zu dem fast unveränderten Inhalt des Originals, da sie dessen Fehler nur noch mehr hervorhebe.

So oder so aber — das Werk wird viele und sicherlich alle diejenigen enttäuschen, die in Ibsen den geborenen Revolutionär sehen, der immer und überall gegen Staat, Kirche und Gesellschaft sein freies, kühnes Menschentum ausspielt. Besonders die Jugend, die sein bedeutendes, eigentümlich herbes und grimmiges Antlitz nur aus Bildern kennt, pflegt ihn sich so rauh und unpoliert wie einen erratischen Felsblock vorzustellen, und ich denke immer noch mit einer Art von Wehmut an den entsetzten Blick, mit dem ein schwärmerischer Gymnasiast den Dichter anstarrte, als er à quatre épingles im Schmuck all seiner Orden in der Loge eines Berliner Theaters erschien. Das war der kühne Kämpfer gegen Konvenienz und Lüge? Warum nicht, werden die Erfahreneren sagen, die da wissen, daß Dichter und Mensch sich nicht immer decken und daß Kleider ja nichts als Kleider zu sein brauchen. Auch Schiller, der gewiß kein Hof- und Weltmann und dem das Adelsprädikat höchst gleichgültig war, bedachte sich mit Rücksicht auf das blaue Blut seiner Frau nicht, das „von" vor seinen Namen zu setzen. Aber zwischen Ibsens Freude an diesen Dingen und Schillers Toleranz dagegen besteht doch noch ein großer Unterschied, und der Widerspruch

zwischen dem Dichter und dem besternten Menschen Ibsen löst sich wohl am besten durch das, was ich bei der Betrachtung Hebbels das „Renegatentum der Armut" nannte. Ibsen brachte als Mann die ihm in seiner Jugend verschlossenen Ehren des Lebens ein. Dennoch begriff ich die starre Verwunderung des Jünglings sehr wohl, und ich mußte seltsamerweise daran denken, als ich den „Catilina" zum ersten Male las. Da müßte sich nun, so hatte auch ich erwartet, die innerste Natur des Dichters fesselos ausschäumen, und ich war erstaunt, nichts weniger als maßlosen Grimm, rückhalt- und rücksichtslose Rebellion, sondern nur die hergebrachte Entrüstung jugendlicher Poetenseelen über Macht und tyrannische Gewalt in schwacher Verdünnung zu finden und den Hauptnachdruck keineswegs auf Catilinas revolutionäre Gedanken und Taten, sondern auf einen ganz andern Konflikt: seine Stellung zwischen zwei Frauen, gelegt zu sehen. Wie Schiller in den „Räubern" daherfuhr in der Pracht seines Gewitterzorns — davon zuckt und bebt hier nichts, und Schiller war nicht älter, als er sein mächtiges Erstlingsdrama schuf. Auch braucht es dem ja niemand gleich zu tun, weder an Jugendkraft und Überschwang, noch an gestaltendem Vermögen — aber der Hinweis auf den Dichter der „Räuber" wird uns allen, auch denen, die das Genie in Ibsen wie ich verehren, heilsam sein, wenngleich vielen ein Verdruß aus der Vergleichung erwächst. Merkwürdig, sagen wir nur, daß solch' ein Stoff, in solcher Zeit, während der leidenschaftlichsten Jünglingsjahre seines Dichters in einer Gärungsepoche der Völker empfangen, dem großen Dramatiker der neuesten Gesellschaftsprobleme nicht mehr Funken zu entlocken vermocht hat.

Daß auch seine schöpferische Kraft in dem „Catilina" sich nicht sofort mit einem Geniezeugnis offenbarte, ist wohl damit schon angedeutet worden. Weder die Kraft Shakespeares und Goethes, noch die Schillers und auch Hebbels, mit denen den norwegischen Dramatiker vieles verbindet, kündigt sich darin an. Jene sagten uns, sogleich mit dem ersten Werk, das sie als Jünglinge der Welt zeigten: hier spricht einer von Gottes Gnaden, fertig in Umrissen, Artung und Färbung, und nur der Läuterung und Vertiefung von der Zeit gewärtig. Ibsens Versuche

(und nicht der „Catilina“ allein) erinnern uns eher an Otto Ludwig, von dessen melodramatischem Schauspiel „Die Brüder“ im dritten Band dieser „Dramaturgie“ die Rede war. Welche Unkraft, welch' ein Dilettantentum! Und was für ein Meister entwickelte sich aus dem bescheidenen Krämergehilfen der thüringischen Kleinstadt Eisfeld! Die Natur kündigt sich eben doch in allen großen schöpferischen Geistern nicht auf die gleiche Art an. Einige gebrauchen Zeit sich nur erst zu erkennen: Solch' ein seltsamer Spätling war der herrliche Lyriker und Erzähler Conrad Ferdinand Meyer. Und nur den allergrößten scheint der Himmel es zu vergönnen, sich mit ihrem ersten Sprung in die Öffentlichkeit sogleich fest auf die eigenen Füße zu stellen und fortan keine Erwartung mehr zu täuschen. Wenn das richtig ist, dann würde Henrik Ibsen zu den allergrößten nicht gehören. Dafür hat er dann aber auch die Erwartungen, die seine Erstlingswerke erregen mochten, weit, weit übertroffen, und den Betrachtern hat er die Freude bereitet, in seiner künstlerischen Laufbahn eine Entwicklung verfolgen zu können, die in ihrer Art nicht ihresgleichen gehabt und die mit den vielen Genieblitzen, die sie erhellen, und den seltsamen Rätselfragen, die sie unbeantwortet läßt, zu den fesselndsten Erscheinungen der gesamten Literaturgeschichte gehört.

Wie Catilina und die Frauen in dem dreiaktigen Drama „Brynjolf Bjarmes“ mehr Platz einnehmen und unsrem Interesse näher gerückt sind als Catilina und der Staat, so bringen sie uns auch die einzigen, zum Teil bedeutenden Beweise dichterischen Könnens. Wie so mancher Ibsensche Held steht auch Catilina zweigeteilten Herzens zwischen der wilden und der sanften Schönheit. Seinem jungen Freunde Curius, der ihn erstaunt und naiv fragt „Du liebst beide auf einmal?“ antwortete er:

„Ja, eigentümlich ist's, ich faß' es selbst nicht.
Und doch, ich liebe beide, wie du sagst.
Doch wie verschieden ist nicht diese Liebe!
Aurelia ist zärtlich und stimmt oft
Mit sanften Worten meinen Sinn zur Milde, —
Bei Furia — doch geh, ich hörte Schritte —

(nebenbei: solche Verzögerungen einer Aufklärung mit der Be-

gründung, daß jemand kommt, finden sich bei Ibsen sehr oft.) — Also bei Furia ist alles düsterrot, trotzdem sie das Feuer der Vesta zu hüten hat, und sie steht nicht an, ihrem Namen Ehre zu machen, sobald sie erfahren, daß Catilina, mit dem sie schon weit weg, hoch über das Gebirg fliehen will, (auch diese symbolische Flucht über die Höhen kehrt bei Ibsen wieder) dermaleinst ihre Schwester, „als Kind schon zur Vestalin" auserkoren, verführt und in den Tod gejagt hat. Diesem Frevler hat Catilina selber in einem Wildenbruchschen Eid auf Furias Verlangen Haß und Rache schwören müssen — Wildenbruch'sch, weil weder Furia noch er wußten, um wen es sich handelte. Und nun verfolgt die wissend gewordene Furia den Helden durch das ganze Stück. Da aber die ungetreue Priesterin der Göttin bereits in der unterirdischen Grabkammer dem Tode preisgegeben war — die Liebe des jungen Curius, der seinem Herrn und Meister ins Gehege gekommen, hat sie mühsam errettet — so erscheint sie sich selber nicht lebend mehr. Sie ist Catilinas Schatten, das Bildnis seiner eignen Seele und seine Nemesis. Eine Tote, die erwacht ist. „Die Toten fürchten nichts", antwortet sie dem ganz von ihr berauschten Curius. „Hast du vergessen, daß meine Leiche aus dem Grab du trugst?" Und dem Helden, dem sie bei Mondlicht erscheint:

Ich bin dein Schatten.

Catilina (erschrocken).
Der Vestalin Geist.

Furia.
Tief mußt du stehn, wenn du vor mir dich fürchtest.

Catilina.
Bist du vom Grabe auferstanden, sprich,
Um mich mit Haß und Rache zu verfolgen?

Furia.
Verfolgen — fragst du mich? Ich bin dein Schatten
Und muß, wohin du gehst auch, dich begleiten.

Es ist somit etwas Höheres, was die Auferstandene treibt, als die Wut der Leidenschaft. Das menschliche Begehren ist in ihr erloschen — sie fühlt sich nur noch als das Werkzeug des

Schicksals, unlöslich, dämonisch an Catilina gekettet, und so erlangt sie Macht über den Helden, die Tote des ersten Dramas, das Ibsen geschrieben, so gut wie des letzten, das er selber einen „Epilog" nennt. Wie der Bildhauer Rubek sehnt auch Catilina sich nach dem Ende:

„Ich trachte heim, zu aller Schatten Land.
Laß uns zusammengehn."

Willig, gesammelt gibt Furia ihm den erwarteten Todesstoß. Dann aber scheidet sie sich von ihm ab. Sie teilt sein Los nicht. Siegerin über sein Herz bleibt seine edle Gattin Aurelia, die von seiner eigenen Hand die tötliche Wunde empfangen und die nun mit ihm stirbt.

„Eines Ungewitters nächtlich Toben war mein Leben,
Rosenfarb'ne Morgendämm'rung aber ist mein Tod.
Ruhe ist in meiner Brust, du hast die Nacht verjagt.
Sieh, ich folge dir ins Heim des Lichtes und der Freude!
In Versöhnung schau'n des Morgens milde Mächte nieder,
Und den Geist der Nacht hast du besiegt durch deine Liebe!"

Schöner noch lautet die Stelle in der bereits genannten großen deutschen Ibsen-Ausgabe (Fischer, Berlin) in der Übertragung von Christian Morgenstern:

„Ja, mein Leben war ein Nachtsturm, wetterscheindurchloht,
Doch ein ros'ger Morgendämmer war zuletzt mein Tod.
Du vertriebst die Finsternisse; ruhig ward mein Sinn.
Ziehn wir denn zum Reich des Lichtes und des Friedens hin.
Sieh, des Morgens milde Mächte schau'n versöhnt herab,
Und besiegt durch deine Liebe flieht die Nacht ins Grab!"

Das sind des Helden letzte Worte. Es ist Rosmer-Stimmung in seinem Sterben. Die Frauen aber, Furia und Aurelia, die in seiner letzten Stunde um ihn sind, sind gleichsam eine zweigeteilte Rebekka West. Und so birgt denn auch der „Catilina", der sich im übrigen von Ibsens sonstiger Schaffensweise fast ganz loslöst, wirklich einige in verwandelter Gestalt bei dem Dichter immer wiederkehrende Motive.

Daß das Werk, wie unreif immerhin, wie konventionell und matt, doch keiner gewöhnlichen Natur entsprungen war, das lag trotz seiner Schwächen am Tage. Eine weltabgewandte Seele

hatte eine alltägliche und auf den Bühnen herkömmliche „sensationelle“ Liebesgeschichte ins Symbolische erheben und zum Problem formen wollen, und dazu gebrach es ihr noch an Erfahrung und gestaltender Kraft. Das Historische und Tendenziöse des Stoffes war darüber ganz zu kurz gekommen, das erstere verschrumpft, das zweite zur Phrase entartet und beides war künstlerisch belanglos. Auch wußte Ibsen selbst recht gut, daß seine Tragödie die strenge Prüfung auf das Geschichtliche nicht vertrage: und das ist ja an und für sich kein Mangel. In der Lyrik aber, wo es nur sich selber auszusprechen galt, konnte das Eigen-Persönliche seines Wesens bei seiner Jugendlichkeit viel reiner zum Ausdruck kommen, und so finden wir denn den Ibsen dieser Jahre in seinen melancholischen, düstren und grüblerischen Gedichten weit reiner und stärker als in seinen Dramen wieder. Und wenn auch Resignation und Zweifel an der eigenen Kraft zum Gemeingut aller jugendlichen Dichter gehören, die den Troß überragen, so ist es doch außergewöhnlich, daß ein Jüngling, der die zwanzig eben überschritten hat, auf dem Balle nur der Enttäuschungen gedenkt, die ihre Schatten in die fröhlich lächelnden Gesichter graben werden, und fein und eigen ist der Gedanke, daß das Ideal, das er auf dem Feste gefunden und mit dem er nun bis in den siebenten Himmel des Entzückens walzt, ihm entschwinden möge, da ein Übermaß von Glück nicht dauern könne und dürfe. „Schicksal, nimm dieses Übermaß des Glückes von mir. Laß diese Stunde nicht entheiligt werden durch die Verlängerung.“ Zum Traum, zur Erinnerung muß sich uns der Besitz des Glücks verflüchtigen, wenn seine Krone unentweiht bleiben und es der Seele zu dauerndem Eigentum werden soll. Das ist der Gedankengang dieser „Ballerinnerungen“, die die „Neue deutsche Rundschau“ in ihrem Dezemberheft von 1902 in einer Übersetzung von Ludwig Fulda brachte, die bald hernach in die große deutsche Gesamt-Ausgabe überging. Henrik Jäger, Ibsens Biograph, weist mit vollem Recht darauf hin, daß der gleiche Gedanke einige Jahre später in der „Komödie der Liebe“ wiederkehrt, die durch ihn erst das richtige Licht erhält.

Vergebens verspüren wir dagegen in den nächsten Dramen

des Dichters von dem echten Ibsen auch nur einen Hauch. Oehlenschläger und Henrik Hertz hatten es ihm angetan, und auf Schritt und Tritt wußten die Literarhistoriker seines Volkes ihm unmittelbare Anlehnungen an seine berühmten Muster nachzuweisen. 1850 entstand das „Hünengrab", das am 26. September im Christiania-Theater in der norwegischen Hauptstadt zur ersten nicht erfolglosen Aufführung gelangte, und das uns in der eben genannten Ausgabe sämtlicher Werke des Dichters zum erstenmal in deutscher Sprache vorgelegt ist: ein einaktiges Operchen, auf unwahrscheinlichen Voraussetzungen erbaut, mit Menschen darin, die nichts als Stimmungen sind, und von der Art, wie ein sechzehn- bis siebzehnjähriger poetisch gestimmter Jüngling sie zu sehen und sprechen zu lassen pflegt. Sie reden von schönen und großen Dingen in schönen Worten: von Nord und Süd, Lied und Liebe, von Heldentum und Kampf und Streit, von der Kraft der Wikinger, die durch die edle Gesittung des Südens gemildert wird — und damit ist fast auch schon alles gesagt und getan. Die schöne Blanca zieht mit dem herrlichen Gandalf nordwärts, und Gandalfs Vater, der sie wie seine Tochter auferzogen, der König Rörek, der sich selber als einen Verschollenen und wie einen Toten behandelt hat, bleibt mit einem jugendlichen Skalden bei seinem eigenen Hünengrabe zurück — Gott weiß warum. Die Motive des Stücks sind gar zu blut- und hirnlos, als daß man sie verstehen könnte. Aber einige hübsche lyrische Blüten sprießen in der konventionellen Helden- und Sängersprache immerhin auf.

Unterdessen war man in Bühnenkreisen auf den jungen Dramatiker doch aufmerksam geworden. Das neue Theater in Bergen verpflichtete sich den Dichter, der dem Studium kurzweg Valet gegeben hatte, vom 6. November 1851 an gegen ein bescheidenes Jahresgehalt zunächst für fünf Jahre als Theaterdichter und -Instruktor, d. h. Dramaturg und Regisseur, und legte ihm die Verpflichtung auf, für jeden 2. Januar, den Gründungstag des Theaters, ein Stück zu liefern: ein für einen jugendlichen Bühnendichter höchst erfreulicher Zwang. Denn wenigstens einer Aufführung seiner neuen Werke war er damit gewiß; er konnte

ihre Wirkung erproben, ändern, bessern und die Fülle der Erfahrungen, die er sich in der ständigen nahen Berührung mit dem Theater ganz so wie die größten Dramatiker der Welt erwarb, zum Vorteil für sein eignes Schaffen nützen. So erschien am 2. Januar 1853 die bis jetzt ungedruckte und unübersetzte „Johannisnacht" vor dem Bergener Publikum: nach den Berichten eine Komödie, in deren Mitte ein Robin Gutgesell, ein Puck wie der des „Sommernachtstraum" steht, der zwischen zwei Liebespaaren die gleiche Verwirrung stiftet, wie Shakespeares Kobold unter Lysander und Hermia, Demetrius und Helena. So endete im Jahre 1856 der schon 1850 entworfene „Olaf Liljekrans" (ursprünglich nach einer nationalen Sage „Das Schneehuhn des Justetals") die Bergener Theaterzeit des Dichters: ein Stück, dem so wenig Glück beschieden war wie der „Johannisnacht", und um das es fast noch schlimmer bestellt ist als um das ihm in der opernhaften Anlage und Volksliedromantik verwandte „Hühnengrab". Zwar ist die Lyrik in ihm weniger primanerhaft verschwommen, zarter in den zarten, kräftiger und leidenschaftlicher in den pathetischen Partien als dort. Auch schlägt der Dichter für das Widerspiel realistischere Töne an, wenn auch der Dünkel und die Habgier der Frau Kirstin und der Bauernstolz des reichen Arne sich über die Bühnenschablone nicht erheben. Aber die Flucht der schönen Ingeborg, Olafs verlobter Braut, mit dem Knecht Hemming bringt ein feines und eigenartiges Motiv. Wie die sagenhafte Ingrid, deren in der Dichtung gedacht wird, und die Ingrid im „Peer Gynt", ist das verwöhnte Mädchen mit dem Jüngling, den sie liebt, um der Heirat mit dem ungeliebten Olaf zu entgehen, am Hochzeitstage auf und davongegangen; als die beiden aber in einem weltabgeschiedenen Bergtal ihr Leben beginnen wollen, spüren sie, daß ihnen alle inneren und äußeren Bedingungen dazu fehlen: der idealistische Flug ihrer Liebe wird an dem „Racker Objekt" zu schanden, und die Prosa des Lebens macht wie in Tiecks allerliebster phantastischer Novelle „Des Lebens Überfluß" ihre Rechte unerbittlich geltend. Also eine blinde Flucht ins Blaue hinein, wie Ibsen und seine Helden sie lieben, schön in Gedanken, unhaltbar in der Wirklichkeit, und an Ingeborg und

Hemming rächt sich zu tragikomischer Wirkung nur, was Brand und andere große Kämpfer aus Ibsens Reich mit der Vernichtung büßen müssen. Kurzum, man spürt hier den leichten Ansatz von etwas Persönlichem und merkt zugleich, daß der Dichter sich in den verstrichenen sechs Jahren im Leben umgesehen hat. Wenn aber die mittelalterliche Heldendichtung Ibsen zu dem Stoff zog — wie schade, daß sie ihn dann zu halten keine Kraft hatte. Wie das Stück beginnt und sich entwickelt, wittern wir den Hauch der Romantik: aus Olafs, Alfhilds und des Spielmanns Liedern, überall quillt sie hervor. Wir sind auf dem besten Wege zu glauben, der bleiche Bräutigam, der am Hochzeitstage nicht zu finden ist, sei wirklich jener Olaf oder Oluf, von dem uns die alten Lieder melden, und Alfhild, in deren Bann er liegt, niemand anders als „Erlkönigs Tochter", die der Meister Niels Gade in seiner schönen Kantate die verführerisch-süße Weise singen läßt:

„Willkommen, Herr Oluf, geh' tanzen mit mir."

Minder wonnig und wohlig, dafür aber unheimlicher, schärfer, drängender lockt der liebliche Mund in Loewes unvergleichlicher, ganz von Tod und Grauen erfüllten Ballade von „Herrn Oluf". Und in welcher Gestalt immer — wir erwarteten auch bei Ibsen mit dem jungen Rittersmann dem tötlichen Zauber des Elfenhains zu verfallen. Aber wie kläglich werden wir enttäuscht! Geisterwelt und Tod, auf die der Dichter uns vorbereitet, sie bleiben beide aus. Der Stoff wird ganz nüchtern rationalistisch umgemodelt. Mit dem Zorn des Himmels, der den Eidbrecher straft, wird nur ein bißchen Theater gespielt. Alfhild (das „Schneehuhn") entpuppt sich als die Tochter des Sängers Thorgeld, Olaf als ein schwächlicher Gesell, der unter der Rute seiner Mutter steht und zwischen seinen beiden Bräuten charakter- und mutlos hin- und herpendelt. Aus seiner tragischen Stellung zwischen Ingeborg und Alfhild wird nun plötzlich eine Posse: denn nichts anders ist die Szene, in der die beiden Mädchen, bräutlich geschmückt, ihn als ihren Zukünftigen mit Beschlag belegen. Und zu guter Letzt löst sich alles Leid, das der Junker Liljekrans über das arme Spielmannskind gebracht, in Wohlgefallen auf: Feuersbrünste und Todesdrohungen, die uns schreckten, waren für nichts da. Weil

Ingeborg nun einmal ihren Hemming haben will, wird ein Ausweg gefunden, sie ihm auf gute Art zuzuführen, und Alfhild ist seelenfroh, daß der traurige Olaf sie schließlich doch noch nimmt. Dieser Ausgang richtet das Stück so gründlich, daß auch das Interesse, das es als ein Jugendwerk Ibsens erregen muß, nichts gegen seine Misere vermag. Und so viel harmloser und unreifer das „Hünengrab" auch ist als dieser unglückliche „Liljekrans", es ist in sich doch wenigstens einheitlich gestimmt und in seiner kleinen Handlung rund in sich geschlossen. „Olaf Liljekrans" aber ist alles und nichts: zu Anfang eine romantische Oper, in der Mitte eine Tragödie, zum Schluß ein banales Schauspiel mit versöhnlichem Ausgang. Überzeugen wir uns nur, wie es beginnt: mit einem regelrechten Doppelchor!

Chor von Frau Kirstins Gefolge
(tief drinnen im Walde links).

Mit frommen Gesängen, mit Glockenspiel,
Zieht aus nach dem irrenden Manne!
Du Christ, der unseligen Mächten verfiel —
Erwach aus dem Zauberbanne!

Arne von Guldvilks Sippe
(weit draußen rechts).

Nun ziehn wir hinaus
Zum Hochzeitshaus —
Es rennen die Rößlein, die schnellen.
Der Hufschlag schallt
Durch den grünen Wald
Beim Ritt der lust'gen Gesellen.

Frau Kirstins Gefolge (etwas näher).

Wir beschwören dich aus Hügel und Hain,
Aus Feld und aus Bergeshalde,
Daß deine Seele sich möge befrein
Von listigen Elfen im Walde!

(Thorgjerd verschwindet in der Schlucht, wo der Strom fließt. Nach einem raschen Zwischenspiel vernimmt man deutlicher):

Arnes Sippe.

Wir kürzen den Weg mit Scherz und Sang,
Zum bräutlichen Feste wir ziehn.

Frau Kirstins Gefolge.
Mit Tränen ziehn den Weg wir entlang —
Ach, nirgend erspähen wir ihn!

Arnes Sippe
(ganz nahe, aber immer noch hinter der Szene).
Zum Hochzeitsfeste, zu Spiel und Tanz
Zieht Maid und Knabe mit Gesange. —

Frau Kirstins Gefolge (noch näher).
Olaf Liljekrans, Olaf Liljekrans!
Was schläfst du so tief und so lange!

Kann man nach einer solchen Einleitung, über deren Worten die Stimmung der Volksballade liegt, auch nur ahnen, daß das Stück eine Wendung ins Realistische und die platteste Prosa des Alltags nimmt? Wie bezeichnend aber, daß Ibsen das verfehlte Werk bald nach seinen zwei Aufführungen in Bergen zu einem Operntext umschmelzen wollte und daß er, selber unzufrieden mit dem Stück, auch davon wieder abließ. Mit Recht. Denn aller Liebe Müh wäre daran verschwendet gewesen: selbst für die Oper damaliger Zeit, die ein Sammelplatz alles dramatischen Unsinns war.

Zwischen dem „Hünengrab" und dem „Olaf Liljekrans" war jedoch dem Dichter im Winter 1854 ein historisches Drama gediehen, das auf dem Bergener Theater am 2. Januar 1855 zum ersten Male aufgeführt, in den siebziger Jahren nach sehr wesentlicher Umgestaltung (wie Georg Brandes uns berichtet) auch einige deutsche Theater gewann: „Die Herrin von Oestrot". Hier weht eine andere Luft als in jenen halb-phantastischen Lieder- und Balladendramen, eine Luft, in der das Talent des Dichters, wie man deutlich mitempfindet, sich wohler fühlt: die Luft der — Wirklichkeit, möchte man sagen, wenn nicht aller mögliche theatralische Krimskrams die Gestalten des Stücks von der strengen Einfachheit des Lebens wieder weit weit verschlüge! Immerhin hatte Ibsen hier ein dramatisches Material zu verarbeiten, dessen politische und menschliche Motive die großartigsten Konflikte bargen, und mit der bedeutenden Aufgabe steigerten sich seine dramatischen Kräfte sichtlich. Aber die romantischen Wege, die er bis dahin

zu gehen gewohnt war, die Rücksicht auf den Theatereffekt und zweifellos auch eine gewisse Künstlichkeit in seiner eigenen Anlage, verwirrten ihn: aus einer großen Tragödie mit einfachen kühnen Umrissen wurde eine raffinierte, verworrene und unklare Tragikomödie. Unklar? Vielleicht nicht für den, der die Verwicklungen der dänisch-norwegisch-schwedischen Geschichte kennt — so sagte ich mir anfangs. Seitdem ich aber weiß (und Brandes hat uns klar und knapp darüber belehrt), daß Ibsen mit der Geschichte sehr willkürlich umgesprungen ist, bleibt nichts übrig, als ihn auch für jede Unklarheit in den politischen Motiven und mehr noch, für alle Verfehlungen in den menschlichen, zum Vollen verantwortlich zu machen. Auf alle Fälle will ja ein jeder Theaterbesucher so gut wie der Dramenleser nicht auf Umwegen, durch die Geschichte, sondern durch das Drama selber wissend werden.

Bei Ibsen liegen die Voraussetzungen nun so: Frau Inger hat, wie sie selber zugesteht, des Landes Wohlfahrt in ihren Händen — ein Wink nur, und ganz Norwegen erhebt sich wider die, die es drücken und belauern. Aber schon das zwingt sich uns durch die Exposition nicht auf, und die Heldengeister, die der sorgenden Frau im Rittersaal erscheinen und ihr Blut erstarren machen, für uns sind sie nichts und werden sie nichts, so effektvoll der Dichter sie auch ankündigt und einführt. Da erscheint z. B. am Schluß des ersten Aktes „ein fremder, stark gebauter Mann mit grau gesprenkeltem Haar und Bart in zerrissenem Lammfellkittel, mit rostigen Waffen . . .;" er bleibt an der Tür (hinter Frau Inger) stehen und sagt gedämpft:

Heil euch, Frau Inger Gyldenlöve!

Inger (wendet sich mit einem Schrei): Ach! Christ im Himmel steh mir bei!
(Sie sinkt in einen Stuhl.)

Der fremde Mann (starrt sie an, unbeweglich auf sein Schwert gestützt).

Und damit fällt der Vorhang.

So führt man einen Geist ein. Und doch ist der Ankömmling ein Mensch. Eine Neigung des Dichters, Irdisches mit dem Schauer des Unirdischen zu umgeben, kündigt sich hier bereits an. Der fremde Mann, der hier wie der Seemann aus der neuen Welt vor der Frau vom Meere, so geheimnisvoll hinter der schon

krankhaft erregten Frau Inger am Drontheimfjord erscheint, ist der geächtete Olaf Skaktavl, der viel für sein Volk gelitten, aber als dramatische Persönlichkeit kommt er uns nach seiner mystischen Auftrittsszene nicht menschlich nahe — menschlich so wenig wie politisch. Es will uns mehr als unwahrscheinlich dünken, daß im Verlauf der Handlung in demselben Schloß unter den Augen der nämlichen Frau Todfeinde, die ihr und sich nicht einen Schritt über den Weg trauen dürften, wie zu einem Familientage zusammentreffen und, nach Auflösung aller möglichen Qui pro quo, in langen, endlos langen Gesprächen mit einer gewissen Gemütlichkeit mit einander verhandeln: jener Skaktavl und der schwedische Oberst Jens Bjelke, der Allerwelts-Herzensbrecher Nils Lykke, seines Zeichens dänischer Reichsrat, und der junge Stensson, der für den Junker Nils Sture gehalten wird, jedoch, wie Frau Inger zu ihrem Jammer zu spät erfährt, ihr eigener und Sten Stures Sohn ist. Sie hat ihn lange von dem schwedischen Kanzler, der ihn halbwegs als Geisel für ihre Treue seit seiner Kindheit bei sich behalten, zurückerwartet — und schickt ihn der Mächtige ihr endlich, aber der sorglose junge Mensch, der des Kanzlers Briefe und Pakete an Olaf Skaktavl ausliefern soll, gibt sie statt dessen dem edlen Dänen, der damit im Handumdrehen hinter die gefährlichsten Geheimnisse kommt. Hier klafft eine bedenkliche Lücke. Nils Stensson, der in politischer Mission abgeschickt worden, kann trotz seiner Bartlosigkeit unmöglich so unklug handeln, dem ersten besten ohne viel zu fragen sein Herz auszuschütteln und seine Botschaft auszukramen, oder Kanzler Peter, der diesen Tolpatsch mit solch einer Sendung betraute, war selber der Toren Oberster. Ein Leichtsinn wie dieser, der die schauerlichsten Folgen nach sich zieht, taugt in kein, geschweige denn in ein politisches Drama: er ist mehr als romantisch. Und die Romantik gräbt leider in dem Stück der Politik noch öfter das Wasser ab. Eben jener Stensson, also Frau Ingers Sohn, den sie nun einmal für den jungen Grafen Sture hält, fällt in den Hinterhalt der Schweden, und als er waffenlos, verwundet und mit zerfetzten Kleidern nach Östrot zurückflüchtet, weit besonnener jetzt als in der sanguinischen Unterredung mit dem Dänen

Lykke, begibt er sich unter den Schutz seiner Mutter, die doch immer noch nicht weiß, wen sie vor sich hat! Aber er, der Sohn, weiß es, von Lykke weiß er es, und er glaubt sich darum bei Frau Inger geborgen; aber die stolze Frau, die weder hierhin noch dorthin taugt, über die der Ehrgeiz stärkere Macht als Vaterlandsliebe, Loyalität und Menschlichkeit gewinnt, und die sich im Geiste schon als Königsmutter sieht, läßt ihn, den vermeinten Junker Sture, in seinem Schlupfwinkel niedermachen, um ihr eigenes Kind, wie sie glaubt, damit zu retten. Ein schaudervoller Irrtum! Aber noch ein andres Geschick erfüllt sich unterdessen an Frau Inger: das ihrer Tochter Eline, die dem verführerischen Dänenritter ganz so zum Opfer fällt, wie vor ihr ihre arme an ihrer Liebe gestorbene Schwester Lucia. Von deren traurigem Schicksal wußte Eline. Nur den Namen des Verräters hat sie, seltsam genug, niemals nennen hören, und als sie ihn erfährt, ist es bereits zu spät: sie hat dem Dänen Lykke ihre Ehre geopfert, sie ist schon „vor Gott" die Seine. Unheil über Unheil! Und während man den Deckel auf den Sarg des gemordeten Jünglings schrauben hört und Frau Inger, von bösen Ahnungen und ihrem Gewissen gehetzt, immer wieder lange und angstvoll, visionär und halb wahnsinnig, monologisiert, erfährt sie endlich das allerärgste: sie erkennt Sten Stures Ring, der am Hals des jungen Stensson gehangen, sie weiß jetzt, daß sie ihren eigenen Sohn, ihre höchste und letzte Hoffnung, durch Skaktavl hat schlachten lassen — und kraftlos sinkt sie über der Bahre zusammen, während Nils Lykke, der dies Unheil wenigstens nicht verschuldet hat, „eilig rechts abgeht". Die überlangsam, durch Mißverständnisse und Zufälle künstlich und unwahrscheinlich vorbereiteten Ereignisse explodieren somit im Schlußakt mit kaum erträglichem Spektakel: aus der anfangs fast farblosen, doch ernst und groß entworfenen Staatsaktion ist ein knallbuntes Schauerdrama geworden, in dem einige Züge mit dem späteren, dem großen Ibsen wohl in Einklang zu bringen sind, das von dem Löwen aber noch nicht einmal die Klaue zeigt. Der Dichter der „Räuber" ist immer schon Schiller, den Franz und die Adelheid des „Götz" konnte niemand als Goethe schaffen. „Frau Inger auf Östrot"

läßt uns jedoch fast nur erst die Schwächen dessen blicken, der die „Kronprätendenten", den „Brand", die „Stützen der Gesellschaft" und die „Gespenster" geschaffen hat: außer der unharmonischen Mischung von Wirklichkeit und Romantik auch die Breite der Ausführung, die Ibsen selbst in den „Stützen" noch nicht ganz überwunden hat. Und so viel gute Ansätze die Charakteristik bringt, so wohlgeraten der modernste dieser Köpfe ist, der Mädchenverderber Lykke: sie gehören wohl einem ernst zu nehmenden Dramatiker, aber den Geist und die Kraft Henrik Ibsens spüre ich in ihnen nicht. Nur in der Zeichnung der Unkraft gibt er sich zu erkennen: in der Hauptfigur selbst, deren groß angelegte Natur durch die Schaukelpolitik, die sie treibt, geschwächt und verwirrt ist. Frau Inger hat es fertig gebracht, sich zwischen drei Stühle zu setzen. Sie hat es mit niemandem ganz verderben, nicht alles auf eine Karte setzen wollen, und darüber hat sie alles verloren: ihr Ansehen bei ihrem Volke, die Achtung vor sich selbst, die Ruhe ihrer Seele und das Glück ihres Hauses. Auch diese fesselnde Darstellung deutet auf eine größere: die des Jarl Skule in den „Kronprätendenten", nur daß dessen Zerfall noch weit glaubhafter aus seinem innersten Wesen entwickelt ist, und daß er das Glück hat, ästhetisch durch seinen starken, in sich harmonischen Gegner gehalten zu werden. Es ist Frau Ingers und ihres Dramas Unglück, daß ihr solch' eine Folie fehlt.

Es geht mir nicht viel anders mit der allerdings ungleich gedrungeren und bedeutenderen „Nordischen Heerfahrt" („Die Krieger von Helgeland"). Das Werk erschien im Jahre 1858. In der Reihe der Jugenddramen des Dichters trägt es die kräftigsten und männlichsten Züge, und wenn man seinen Verfasser nicht kennte, würde man es zweifellos wohl einem skandinavischen Dichter, aber darum doch auch noch nicht Ibsen zuschreiben. Die Brünnhilden- und Siegfriedsage erscheint hier, ihres halbgöttlichen Charakters fast ganz entkleidet und ohne den weltweiten Horizont der Mythe in familiärem Gewande — um so befremdlicher wirken dann aber auch die überirdischen Reste, die in der zweiten Hälfte der Tragödie durch das Palimpsest schimmern. Die beiden Welten zu versöhnen und für die theatralische Anschauung rein in ein-

ander aufgehen zu lassen, ist Ibsen noch weniger gelungen als Hebbel, wie denn die Aufgabe überhaupt unlöslich scheint — aber bei Hebbel ist doch alles wahrhaft groß und erhaben, während uns Ibsen mehr Kraft als Größe, mehr Urmenschen- als Halbgöttertum gibt. So hat er es (nach seiner Münchener Vorrede vom März 1876) allerdings auch gewollt. Das Leben seines Volkes „in der alten Zeit", nicht „unsere Sagenwelt" hat er darstellen wollen. Uns Deutschen bleibt freilich die Erinnerung an unsre Nibelungen unabweislich. Mit der Gestalt des alten Örnolf, in dessen Pflege Hjördis-Brunhild zusammen mit seinen eignen Kindern Dagny-Chriemhild und seinen sieben Söhnen auferzogen worden ist, hat er dem Reckengreis, dessen Urbilder trotz allen Widerspruchs dänischer und norwegischer Kritiker der Wölsungasage unmittelbar nachgebildet sind, eine prächtige Wiking-Gestalt eingefügt, einen Vorfahr jener Ritter ohne Furcht und Tadel, die es mit Tod und Teufel aufnehmen und das Herz dabei immer auf dem rechten Fleck behalten. Auch ist es ganz herrlich, daß das Berserkertum und die Indianerfassung, die der Alte nach dem Tode seines Lieblingssohnes, des jungen Thorolf, zeigt und die uns schon nicht mehr menschlich anmutet, so bald der einfachsten, echtesten Trauer weichen muß. Wie der Greis seinen Söhnen, die er bis auf den letzten zu Grabe gebettet, nachwill, und wie sich sein herzbrechender Schmerz dann im Liede löst und läutert, das zählt zu dem Ergreifendsten in dem wilden und schreckerfüllten Gedicht. Aber leider: dieser Alte und seine Totenklage gehören Ibsen nicht zu eigen. Sie sind einer andren, der Egils-Sage, entnommen. Auch dort erhebt sich der schmerzgebeugte Vater, der vor Kummer über seines Sohnes Tod Hungers sterben will, auf das liebevolle Zureden seiner Tochter Thorgerde, im Liede über sein Leid, und „wie Egil weiter im Liede kam, nahmen seine Kräfte zu, und als er fertig war, trug er es Asgerde, Thorgerde und den übrigen Hausgenossen vor. Darauf erhob er sich und setzte sich auf den Hochsitz". Es sind nicht die einzigen Entlehnungen aus den alten isländischen Sagen, die der Dichter (wie Henrik Jaeger uns in seiner Ibsen-Biographie mitteilt) in der Übersetzung von N. M. Petersen kennen gelernt hatte. Manches

gewinnt in der Dramatisierung und der Reduktion der riesenhaften Dimensionen der Sage auf menschliche Verhältnisse ein stärkeres Relief. So werden mit der herzlichen Freundschaft und Waffenverbrüderung, die Sigurd-Siegfried und Gunnar-Gunther verbindet, die Konflikte der beiden verschärft und vertieft. Wenn aber die Kampfspiele, mit denen die Recken im Nibelungenliede und bei Hebbel um Brunhilds Magdtum streiten, bei Ibsen durch einen Eisbären ersetzt werden, den Sigurd an Gunnars Stelle in Hjördis' Gemach in „rabenschwarzer Finsternis" tötet; wenn die „vom Met erhitzte" Hjördis dem Bärentöter, den sie für Gunnar hält, in stiller Dunkelheit den goldnen Reif reicht, den Dagny-Chriemhild später im Streit gegen ihre Feindin ausspielt, dann sinkt der wunderbare Mythus doch bedenklich von seiner Höhe herab, und zum Unglück wird mit dieser Umbildung des Stoffes für das Drama nichts anderes gewonnen, was uns die Entwürdigung verschmerzen ließe. Und auch das erweist sich als kein Gewinn, daß Hjördis erfährt, Sigurd habe sie geliebt, denn durch das Eingeständnis, daß er seiner Dagny, die er zwar „wertschätze", aber nicht liebe, unablässig ein falsches Gefühl vorheucheln müsse, sinkt auch noch sein leuchtendes Charakterbild in die Niederungen der Verlogenheit und der gewöhnlichsten und konventionellsten Ehemisere hinab. Ja, auch darin, daß Hjördis selber den Bolzen auf Siegfried abdrückt und ihn zu Tode trifft, vermag ich eine Erhöhung der Tragik, wie sie Ibsen dabei vorgeschwebt zu haben scheint, nicht zu erblicken. Um so weniger, als auf ihren jauchzenden Ruf „Sigurd, mein Bruder, jetzt gehören wir einander", der Sterbende ausruft: „Jetzt weniger denn je. Hier trennen sich unsere Wege, denn ich bin ein Christ". Davon hatten wir nämlich bis dahin nicht nur nichts gespürt — das taugt auch zu dem Stil des Werks und dem Wikingertrotz seiner Helden wie Wasser zum Feuer und bringt in ihre menschlichen Konflikte ein fremdes, ganz außerhalb ihrer Leidenschaften liegendes Kultur-Element. Fremder noch als die Zauberkunst, mit der Hjördis die Sehne des todbringenden Bogens knüpft, und der Geisterspuk, mit dem das Werk endet. Hjördis, die vor unsern Augen den Felsen hinab ins Meer gesprungen, reitet alsbald auch

mitten unter dem wilden Heer der Toten, die durch die Luft auf schwarzen Pferden nach Walhall jagen. „Die Mutter ist dabei," schreit Gunnars Sohn, der kleine Egil. Und wir sind leider nicht so gläubig gestimmt wie Dagny, Gunnar und Örnolf, die, nachdem die Natur sich rasch beruhigt, bei Mondlicht einen etwas hohlen und pathetischen Frieden schließen.

Diese Schwächen verbergen sich dem Leser nicht leicht, aber es ist merkwürdig, wie wenig man von ihnen spürt, wenn man das Stück *sieht* — und es ist in Deutschland ja öfter, und schon seit Jahrzehnten aufgeführt. So viel unverwüstliches Leben steckt eben doch in der Ursage, so viel Wucht in Ibsens Worten, wenn sie auch in den Übersetzungen in ihren altertümelnden Wendungen einmal manieriert klingen, und so vortrefflich ist die theatralische Führung des Ganzen besonders in den beiden ersten Akten. Örnolfs Ankunft mit Gunnars gerettetem Knaben, unmittelbar nachdem Gunnar den jungen Thorolf erschlagen, ist ein dramatischer Meisterstreich. Und seltsam, wie bittre Versöhnung, wirkt es, wenn Dagny und Gunnar sich in der letzten Szene Sigurds Fall von Hjördis' Hand in ihrem Sinne und zu ihren Gunsten deuten. „So bitter hat sie ihn also gehaßt," flüstert Dagny. Und Gunnar: „Sie hat ihn getötet — in der Nacht vor dem Zweikampf; sie hat mich also doch geliebt." Für Deutschland wird die „Nordische Heerfahrt" gleichwohl nur ein interessantes Experiment bleiben. Wir, die wir das Epos besitzen, Hebbels Trilogie und Richard Wagners Riesenwerk, könnten ihr den Platz auf der Bühne, jetzt, vollends da der „Ring der Nibelungen" Gemeingut unsres Volkes geworden ist, nur noch aus falscher Pietät oder aus Neugier einräumen. Das war vor dreißig, selbst auch vor zwanzig Jahren noch anders. Und wir breiten allem Fremden ja so gern die gastliche Pfühle auf dem Theater aus. Und zudem ist die „Nordische Heerfahrt" wirklich ein so treffliches Bühnendrama.

Nicht ohne Verwunderung werden aber die Kundigen hören, daß zu diesem stürmischen Drama, das von Leidenschaft und Phantastik strotzt, das „Fest auf Solhaug" (dessen Entstehung in das Jahr 1855 fällt) eine Art „Vorstudie" gewesen ist. Ibsen

selber gibt uns darüber in einer Vorrede zu der zweiten Ausgabe des Stücks (die in der Gesamtausgabe des Fischerschen Verlags abgedruckt ist) anziehende Aufschlüsse. Er spricht von den Gründen seiner Rückkehr zur Welt der Mythe, von den isländischen Familiensagen, von dem ersten Entwurf der „Krieger auf Helgeland", von Dagny und Hjördis, die er zuerst „erblickt" und von dem großen Festgelage, das den Mittelpunkt des Dramas bilden sollte. Aber er verschweigt uns das „Persönliche", was hinzukam, aus dem Dröhnen der Heldenschwerter und -Schilde die lyrischen Weisen von Solhaug zu bilden. Seine Aufklärungen sind darum unvollständig. Die Ähnlichkeiten der beiden Werke liegen für den Dritten ganz auf der Oberfläche, und die Liebe des fahrenden Ritters und Sängers Gudmund Alfson zu seinen jungen Basen, den Schwestern Margit und Signe, schlägt eine ganz andre Richtung ein, als Sigurds tiefgewurzelte Neigung zu der dunklen Hjördis, die der Brünnhilde der Edda und Richard Wagnars weit mehr als der des Nibelungenliedes gleicht. Die Gibichungentochter Gutrune aber sinkt vor jener Brünnhilde auf die Stufe eines wohlgesitteten Gänschens herab, trotz der gleißnerischen Künste, mit denen sie den Gatten gewinnt. Wie Chriemhild aber bei dem mittelalterlichen Sänger und bei Hebbel kraft des Herzens Siegfrieds echtes Ehgemahl ist, die Geliebte, die jede Erinnerung an die bleiche Islandsheldin aus seinen Gedanken getilgt hat, so muß auch die dunkle Margit bei Ibsen der blonden Signe weichen, die ältere der jüngeren. Der Konflikt ungezählter Dramen kehrt somit in dem „Fest auf Solhaug" wieder. So besiegt Emilia Galotti die stolze Orsina, Luise Miller die Lady — oder, damit die Ähnlichkeit noch deutlicher hervortrete, die liebliche Melitta die königliche Sappho, Kreusa die düstre Medea, Wildenbruchs Christine (in „Opfer um Opfer") die ernste Hedwig — beides Schwestern wie Margit und Signe. Der Held überträgt seine Liebe von der einen auf die andere: Phaon, Jasson, Professor Wernshausen, und die vielen, die es ihnen in der Dramen- und Opernliteratur gleichtun — und so tut es auch Gudmund Alfson, ganz andern Sinnes als Sigurd der Seekönig, der Dagny zwar zum Weibe genommen, die recken-

hafte Hjördis aber nie vergessen hat. Auch sonst fehlt es an allen stichhaltigen Vergleichspunkten. Denn Gudmunds Heldentum ist dem Sigurds oder Siegfrieds nicht verwandter als dem jedes andren lichten Dramenhelden, und der alte reiche abständige Bengt, der Gutsherr auf Solhaug, ist nicht Gunther oder Gunnar, vollends der Ibsens nicht. Die Grundstimmung des Stücks aber verhält sich zu der der „Nordischen Heerfahrt" wie ein lieblicher Maimorgen zu einer düsteren gewitterträchtigen Herbstnacht. Alles ist lyrisch darin wie im „Hünengrab" und dem „Liljekrans" — selbst die Tragik nimmt lyrische Liedform an — jugendlich, weich, oft auch weichlich und selbst noch konventionell, als hörte man Öhlenschläger wieder oder Henrik Hertz, die den jungen Dichter so stark beeinflußt haben. Die von ihrem Herzen hart geplagte Margit, deren Gifttrank ungenossen zum Fenster hinausrinnt, sieht ein, daß der Schuld allzeit die Strafe folgt und daß das Leben nicht der Güter höchstes ist. Ihr Gatte ist auch schon von Knut Gäslings, des abgewiesenen Freiers Hand unschädlich gemacht worden; Margit geht ins Kloster, Signe und Gudmund warten froher Hochzeittage bei Sang und Saitenspiel, der Chor preist wie in der Oper „den Vater in der Höhe" und „die aufgehende Sonne ergießt ihren Schein in den Saal".

So viel dramatisches und poetisches Vermögen und nebenher noch so viel theatralisches Geschick aber die letzten dieser Dramen auch bereits verraten, immerhin genug um ihrem Schöpfer einen Platz unter den Dichtern seines Volkes anzuweisen: in seiner eignen Farbe und Wappenzier erschien der große Dramatiker doch erst in seinen „Kronprätendenten", die ein Geniezeugnis ersten Ranges und meines Erachtens eines der hervorragendsten Dramen der Weltliteratur sind und bleiben werden. Das will gewiß etwas sagen, wenn man erwägt, wie kleiner und lokaler Art die politischen Kämpfe sind, die sich auch hier vor uns abspielen, und wie zahlreiche Dramen es gibt, in denen zwei Große um die Herrschaft im Lande streiten. Es ist uns auch nicht um die vielen großen und kleinen Prätendenten des Stücks, diese Sigurd Ribbing und Guthorm Ingesson, diese Begard Väradal und Andreas Skjaldarband, diese Staller und Hauptleute, Dagfinn Bonde,

Gregorius Jonsson und Paul Flida — die sind meist nicht viel mehr als Typen, nur in einzelnen Köpfen schärfer individualisiert. Aber aus dem Gewirre dieser blutigen Fehden erheben sich die beiden überragenden Hauptgestalten, die das Werk über Norwegen und alle Geschichte und Politik hoch hinaustragen, das Ganz- und das Halbgenie, der Mann, der, eins in und mit sich, mit Gewißheit auf sein Ziel rückt und alles erreicht, was er will und vermag, und sein immer tastender, suchender, wollender und zweifelnder Gegner, der von jenem mit derselben tötlichen Sicherheit überwunden werden muß wie Percy Heißsporn von Heinrich dem Fünften und Richard der Zweite von Heinrich dem Vierten. Das wären denn auch zwei unvergleichliche Gegensätze, von dramatischer Meisterhand gestaltet und kontrastiert, aber sie treffen nicht genau, was Ibsen gewollt, und haben diesem noch genug zu tun übrig gelassen. Einen gewissen glänzenden, schönrednerischen Zug hat zwar der Jarl Skule Bordson mit Richard dem Zweiten und Percy gemein, wie Hakon gleich allen echten Genies die scheinlose Art mit dem Prinzen Heinz teilt. Aber Richards Gegner Bolingbroke, der spätere Heinrich der Vierte, ist ein kalter, schlauer Diplomat, und der schöne Widerpart des Prinzen Heinz der Typus eines fast märchenhaften tadellosen Rittertums, das sich mit der knabenhaften Naivität und den liebenswürdigen Launen seines Trägers zu einer überaus reizvollen Spezies ausgebildet hat. So stehen sich denn in Percy und dem Prinzen mehr der pomphafte Ritter und der prunklose Mensch gegenüber, in „Richard dem Zweiten" der Caesarenwahn der Legitimität und der Wille und die Kraft des Usurpators. Bei Ibsen aber ist der Gegensatz ein rein menschlicher, und so fern von Einseitigkeit ist die Zeichnung, daß beide, Hakon und Skule, fast mit allem geschmückt und belastet sind, was die Kinder des Staubes tragen können. Der starke, kluge Hakon sagt von seinem Widersacher selber: „Ich brauche diesen starken Arm, diesen klugen Kopf". Beide haben Macht über die Menschen, und Skules Anhänger treten nicht weniger begeistert für ihn ein als Hakons Lehnsmannen für diesen. Beide sind so leidenschaftlich wie kühn, beide haben „in Sünden geliebt", und zu den Frauen, der Mutter, der Gattin, der Tochter stellen sich

beide ganz gleich, kühl, fremd, fast hart — so sehr hat Ibsen die Bedingungen für beide gleich bemessen. Auch darin, daß Hakon zwar König ist, der Jarl aber als Majordomus das Königssiegel führt. Worin liegt dennoch der Unterschied? „Mir war, als müsse Hilfe von dort oben kommen“, meint Skule im Gespräch mit dem Bischof, dem er von seinen immer getäuschten Hoffnungen, seinen immer erneuten Plänen und Fehlschlägen spricht. „Ich war mir meiner Königskraft bewußt und ich wurde alt; jeder Tag, der verging, war ein Tag, der meinem Lebenswerk genommen ward.“ Aber der Bischof weiß ihm zu begegnen: Skule hat den Augenblick nie wahrzunehmen gewußt. „Das ist der Fluch, der auf Eurem Leben lag. Ihr wollt für den Notfall jeden Weg offen wissen, Ihr wagt nicht alle Brücken bis auf eine abzubrechen, diese allein zu verteidigen und dort allein zu fallen oder zu siegen.“ So ist es, und buchstäblich geben dem Bischof die Tatsachen bei Nidaros Recht, als die Sonne des Jarl zur Rüste geht. Und Hakon? Er ist „so unerschütterlich fest“, sagt Skule selbst. „Erreicht er nicht alles? Fügt sich nicht stets alles zum besten, wenn es ihn betrifft? . . Es ist als ob Blut und Asche das Land düngten, in das Hakon feindlich einbricht, als ob der Herrgott dort wuchern ließe, wo Hakon zertritt —, als ob die heiligen Mächte sich beeilten, jede Schuld auszulöschen, die er begangen.“ Bischof Nikolas nennt ihn ein „ingenium“, und nach Schillers herrlichem Wort ist die Natur mit dem Genius im ewigen Bunde: das glaubt sogar der Baumeister Solneß späterer schlimmerer Eigenart in seinem Leben zu spüren. Zwar Skule möchte sich gern einreden, es sei nur Glück, was Hakon zum Siege führe — und Hakon selbst ist demütig genug, Skules Niederlage dadurch zu deuten, „daß er ein Stiefkind Gottes auf Erden war“. Aber in dieser Stiefkindschaft liegt auch der Gegensatz, der Hakon den Sieg gegeben: seine eigne Gotteskindschaft. Was aber der fromme Hakon Gott nennt, das ist für andre das „Glück“ und das „ingenium“, der feste Glaube an den eignen Stern, der nie aus seiner Bahn zu wanken vermag. Wenn es in Norwegen Mut, Kraft und Scharfsinn gibt, so sind es für Hakon Gaben, die Gott den Menschen verlieh, damit sie sie für

ihn verwenden, denn für ihn ist der Himmel. Wenn Hakon den großen Gedanken, den Königsgedanken ausspricht, Norwegen, das bis jetzt nur ein Reich sei, müsse auch ein Volk werden, geeint die Bewohner der Inseln, der Küsten und der Berge, so hat er ihn von Gott. Und „wenn zwei Könige in Norwegen sind, so ist doch nur einer im Himmel — und der wird alles ordnen". (Der Schluß des dritten Aktes.) Dieser dämonische Glaube an sich selbst hat Skule von je gefehlt. Es ist ihm wohl einmal, als müsse Hilfe für ihn von oben kommen — aber sie bleibt aus, denn seine eigne Seele weiß sie nicht zu beschwören. So schwankt er hin und her, zwischen Härte und Milde, zwischen Furcht und Wut, er will das Recht wie Hakon und will es doch auch wieder nicht, und als er in der mächtigen Schlußszene des zweiten Aktes in seinen Worten einen Riesenschritt um den andren vorstürmt und damit endet, er wolle dem, der die Krone trägt, falls sie allzu festsitzt, das Haupt mit der Krone herunterschlagen, ist es ihm einerlei, ob das in Gottes oder in des Satans Namen geschieht: ein Wort, das in Hakons Munde undenkbar wäre. So flackert er, eine hoch und hell lodernde Flamme, hin und her, angestarrt und -gestaunt von der Menge, die mehr Augenweide davon als von dem klaren ruhig strahlenden Stern Hakon gewinnt: und darum immer auch von einem großen Schwarm von Vergötterern umgeaen, der Dichter, der Skalde Jatgeir unter ihnen. Die Halbgenies, die blenden, solch' genialische Naturen, die doch keine ganzen Genies sind, werden von der Masse gar zu leicht mit diesen verwechselt, die nicht auffallen. Der begabte Irrlichtelierer Lenz mag manchem seiner Zeitgenossen genialer als Goethe erschienen sein. Verbummelte Künstler, Dichter, Musiker, Maler, die nichts Ganzes zustande bringen, werden gerade darum, und weil sie verkommen sind, gern zu Genies getauft, als gehöre es zu deren Wesen, sich in Extravaganzen und Widersprüchen zu gefallen und nur in Fragmenten zu denken und zu arbeiten. Endlich siegt freilich die wahre Stärke doch, und so symbolisch groß und wahr es ist, daß bei Shakespeare Heinrich Monmouth auf dem Schlachtfelde den Fuß auf Percys Leichnam setzt, so herrlich ist es, daß Hakon, der alles versucht hat, das

Äußerste abzuwenden, der seinem Gegner sogar angeboten hat, das Reich mit ihm zu teilen (IV. Verwandlung, 3. Szene), zu guter Letzt mit dem Wort „In Gottes Namen denn" über Skules Leiche hinweg schreitet.

Mit seinem und Ingeborgs Sohn war Skule in den Tod gegangen, beide standhaft wie Männer und doch schon keine Lebenden mehr. Mit dem Jüngling war dem schon verlorenen Mann eine neue gewaltige Hoffnung geschenkt; jetzt hatte er einen Sohn und Erben. Und dieser glühte für den großen Königsgedanken seines Vaters — nein, Hakons, wie er zu spät erfährt. Das wirft ihn nieder. „Nimm mich fort von der Erde" schreit er zum Herrn, und Skule „Ich habe für kein Lebenswerk zu leben". Das Herz ist dem Dasein der beiden ausgebrochen. Es gehört zu den erschütterndsten Eindrücken der mächtigen Tragödie: dies moralische Sterben, das dem leiblichen Tod vorangeht.

Das alles wäre schon genug zur Bewunderung. Das ist keine fossile Historie, das ist immer wiederkehrendes und darum ewig verständliches menschliches Leben. Und auch der „Königsgedanke" macht einer fremden Nation weit weniger zu schaffen als etwa so manches geschichtliche Détail der Shakespeareschen Historien. Uns Deutschen aber müßte er vertraut klingen. Denn auf diesen „Gedanken" haben auch wir ja geharrt und geharrt. Nord- und Süddeutschland vereint, Preußen, Bayern, Schwaben, Franken, Hessen ein einziges und einiges Volk. Er wurde nicht ganz so verwirklicht wie König Hakon es für seine Norweger wollte, aber Bismarck und Wilhelm der Erste kamen und aus dem Königswurde ein Kaisergedanke. Und auch das Überirdische, das in die Kämpfe der Sterblichen hineinspielt, vor allem die Probe des glühenden Eisens, mit der das Werk gleich beginnt, bringt in den Gang der Entwicklung kein fremdes Element. Denn Hakon ist sich seines Rechtes ohnehin gewiß. Er fühlt heiß und fest, daß nur er allein das Land in solcher Zeit zum besten lenken kann, und seinen Anhang und den Sieg hätte er, wie er einmal geartet ist, immer errungen. Für des Dichters Neigung aber ist es bezeichnend. Er, dessen „Realismus" niemals zum „Materialismus" geworden, der vielmehr zur Mystik ungleich gefährlicher hinneigt

und sich nach dieser Richtung ja auch bedenklich entwickelt hat — er liebt auch hier den geheimen Zusammenklang, die Harmonie der irdischen mit der himmlischen Sphäre und verbindet sich gern mit dem Wunder.

Aber die Kronprätendenten, Hakon und Skule beide, haben einen gemeinsamen Widersacher, der sie an ästhetischer Kraft fast noch überragt: Nikolas Arnesson, den Bischof von Oslo. Ein Riese im Reich des Bösen, einer aus der Nachkommenschaft des ältesten Kronprätendenten der Welt, der sich wider den Herrn der Heerscharen setzte, in all seiner Phantastik glaubhaft bis in die Fingerspitzen, ein Satanas, in dessen Nähe Franz Moor zu einem stümpernden Knaben und Jago zu einem gewöhnlichen Theaterteufel zusammenschrumpft. Wie einfach und wie sicher doch und fest ist dieser Furchtbare motiviert. Aus kriegerischem Geschlecht ist er erwachsen. Schon als Knabe dürstete ihn nach großen Taten. König hat er werden wollen, doch Kriegshäuptling zuvor — das war nötig. Als er jedoch sein erstes Treffen bestehen sollte, hatte er Furcht. Er flüchtete und lief bis an die Bucht von Drontheim, in der er seine Kleider waschen mußte — wohlbemerkt nicht des Blutes wegen wie die Verwundeten und die Sieger, die vom Feindesblut glänzten. Was sich mit grausamer und schimpflicher Wirklichkeit dahinter verbirgt, immer erneut, sobald er es mit einer neuen Schlacht versucht, würde allein schon genügen, seiner ehrgeizigen Brust das Gift einzuflößen, mit dem er fortan alles Bessere in sich und um sich herum zerstört. Aber es steht noch ärger um ihn. Auch den Weibern gegenüber ist er ein Halbmann. Nur Wollen und Begehren, das ist sein Fluch. Verzehrende Lustbegierde — und nur ein Krüppel. So wurde er Priester — denn zum Singen mit der Fistel bei den großen Kirchenfesten war er trefflich zu gebrauchen — und unter der heiligen Hülle brachte er die Zerstörung ins Land, ein Ankläger gegen die Gottheit, in tragischerem Sinne ein Stiefkind der Natur, als es in Hakons Augen Skule Bordsson ist. Über seinen Tod hinaus möchte der Furchtbare fortzeugend Böses schaffen, ein Perpetuum mobile der Zwietracht ersinnen, das die Menschen auf einander hetzt, wie er es im Leben heimlich mit vollendeter

Virtuosität überall getan, wo er nur eingreifen konnte. Und als die Priester, starke Männer, für seine Seele beten und singen müssen — acht sind nicht genug, und aus sieben Gebeten macht sein sorglicher Hauskaplan vierzehn — da verübt er sterbend die größte Teufelei seines Lebens. Schon hatte er dem Skule zugeraunt, das Kind, das Inga von Warteig geboren, also Hakon, sei vertauscht worden. Ein Pfarrer Trond, der den Knaben auferzogen, hat die Wahrheit zum ewigen Gedächtnis zu Papier gebracht, und dessen Beichte gelangt durch die arglose Königsmutter in des Bischofs Hände. Das Siegel gelöst, und der letzte Zweifel, wenn es noch einen geben kann, ist für immer getilgt; auch Skule wird sich beugen, wenn Hakon der rechte ist. Da spielt der furchtbare Bischof dem Jarl Tronds Brief, unter dem Vorgeben, es sei das Verzeichnis seiner Feinde, in die Hände, und Skule soll es verbrennen, im Feuerbecken, vor des Bischofs Augen. Er tut es, das Papier lodert auf, und als Skule von dem Sterbenden nun in höchster Erregung den Brief verlangt, lächelt jener im Todeskampf und stirbt mit den Worten „Den verbranntet ihr so eben, guter Herzog!" So hat Bischof Nikolas gesiegt. Tausende und aber Tausende werden für ihn bluten, denn jetzt wird der Kampf nur mit Skules oder Hakons Fall enden können. Das Perpetuum mobile! Auch seinen Tod überdauert der große Meister des Schlechten und sein Teufelswerk, und darum ist es nur billig, daß er als Gespenst wiederkehrt und den verlorenen Skule aufs neue verlockt. Gleichsam ein Kehrbild von Caesars Geist. Dramatisch ist die Szene mit dem gereimten Zornerguß über das norwegische Volk entbehrlich. Poetisch aber würde ich sie nicht preisgeben mögen.

Dem vollkommenen Teufel aber steht eine Schar von Engeln gegenüber. Wenn man aus der Gleichmäßigkeit, mit der das Los der Frauen in dem großartigen Drama behandelt worden ist, den Schluß ziehen darf, daß dies Typische dem Dichter damals als das Herkömmliche, das Notwendige, nahezu als das Pflichtgemäße erschienen ist — wie weit entfernt sich dies sein Ideal dann von der Weise der Frauen in seiner mittleren polemischen Schaffensperiode! Kein Hauch selbstischer, auch nur selbständiger Regung

in diesen stillen ergebenen Seelen! Eine jede duldet für den Mann und opfert sich dem Manne! Hakons Mutter Inga trägt das glühende Eisen, um die Echtgeburt ihres „herrlichen" Sohnes zu erweisen; sie hätte es weigern können, aber sie tut es willig, dem König, den sie geboren, zu Ehren, und willig läßt sich die Arme auf des Bischofs grausamen und im Grunde auch sinnlosen Rat in die Verbannung schicken, weil, was dem König allzu teuer ist, sie in seiner Nähe nicht verbleiben darf. Durfte und konnte der edle Hakon das tun? Was der Teufel Nikolas mit der Verweisung der Mutter zu erreichen wünschte, die Verhetzung des Volks gegen den liebloſen — so mußte es wenigstens scheinen — den liebloſen Sohn, bleibt zudem unerreicht. Genug, der rasch entschlossene König folgt dem diabolischen Rat, Königin Inga wird verbannt, und nicht der Hauch einer Klage kommt über die welkenden Lippen der Frau, die ihn in ihrem Schoße getragen. Sie nimmt unterwürfig den Platz ein, den Hakon ihr bestimmt, und nur um zu helfen, zu retten, zu segnen kommt sie, schon zufrieden, wenn sie nur wie ein Hund auf der Schwelle der Königsgemächer kauern darf. Skules stille Tochter Margarethe, die keinen Ehrgeiz darin setzt, Königin zu sein, wird doch schweigend das Weib des von ihr geliebten und angebeteten Hakon: eine Staatsheirat für den Mann, für *sie* eine Tat ihres Herzens. Er zwar, der König, hat seine Geliebte, die junge Kanga, die ihm mehr war als „Alles auf der Welt" wie die Mutter von sich gewiesen — Margarethe hat nicht auch wie er „einen süßen Wunsch" um des Gemahls willen aufzugeben nötig. Aber trotzdem sie weiß, daß es langer Zeit bedürfen wird, ehe der König sie fortschickt (denn „das tut Hakon nur mit denen, die ihm allzu teuer sind"), geht sie den Bund ein, und wie eine Heldin und immer doch wie ein echtes Weib steht sie in den Kämpfen, die zwischen ihrem Manne und ihrem Vater entbrennen, auf ihres Gatten Seite. Auch eine Verlassene und Verstoßene, kommt aus der eisigen Einsamkeit hoch oben im Norden des Jarl Skule Jugendliebe Ingeborg. Ihre schönen Augen sind in Tränen erblichen, aber ihre Stimme ist weich und jugendlich geblieben, weil sie sie nur gebraucht hat, um *einen* Namen zu flüstern: den

Namen des Mannes, der sie von sich stieß. Dessen Größe hat sie einem jungen reinen Herzen eingeprägt, dem Herzen des Sohnes, den sie dem Jarl geboren und den sie ihm jetzt zuführt als seinen Streiter und seinen Erben. Und als sie es getan, kehrt sie zurück, unauffällig, nicht einmal von Skule bemerkt! „Lieben, alles opfern und — vergessen werden", das ist ihr Schicksal! Und Ragnhild, die Frau, die Jarl Skule so liebelos zu seinem Weibe gemacht wie Hakon Margarethen, — auch in ihr flammt alles wider die Feinde ihres Gatten, ihres „Königs" auf, und in schmerzlichem Weh, bereit auch den Tod mit ihm zu teilen, klammert sie sich an den Mann, für den sie nichts gewesen, als das Weib, das ihm Söhne gebären sollte und — nicht gebar. Selbst Skules Schwester, die prophetische Sigrid, sinnt und rät nur für den Bruder. Zu spät erst gehen den harten Männern über die Fülle der Liebe, die sie besessen, die Augen auf. „In der Fremde suchte ich das Glück", seufzt der Jarl, „und achtete meines Heims nicht, wo ich es hätte finden können. Durch Schuld und Sünde suchte ich nach der Liebe und wußte nicht, daß ich sie kraft der Gesetze vor Gott und Menschen zu eigen hatte." Und Hakon, als er die verstoßene Mutter umarmt und sein junges Weib, das seinem Herzen endlich nahe gekommen: „Ich habe schwer gesündigt; ich hatte euch beiden mein Herz verschlossen, euch, die ihr so reich an Liebe seid." Keine aber der schwergeprüften Frauen zeiht den Mann eines Unrechts. Es ist alles gut für Frau Inga, was ihr königlicher Sohn, für Margarethe, was ihr hoher Gebieter tut, und Frau Ragnhild sagt ihrem Jarl „Es kann keine Schuld auf irgend einer Tat lasten, die du begangen". So lieben sie und opfern sich, und in ihren Augen ist alles Gnade, was der Mann ihnen erweist. Sie wollen nicht sich, nur ihn: wie die beiden herrlichen Gestalten, die das Herz der freiesten und zugleich allerpersönlichsten Dramendichtungen Ibsens sind: Solveig in „Peer Gynt" und Agnes im „Brand". Alle Frauen in den „Kronprätendenten" sind wie Vorklänge, die auf sie vorbereiten. Sie variieren alle ein und das nämliche Motiv, das unerschöpfliche der Liebe, die liebt, schweigt und duldet.

Wahrscheinlich wird es dem Ibsen, der diese weichen Gebilde geformt hat, übel bei den Frauen von heute ergehen, die nur auf Lona Hessel, Nora, Helene Alving und Hilde Wangel schwören und die zu einer reinen tendenzvollen Betrachtung eines Kunstwerks überhaupt unfähig sind. Hat doch auch unsres großen Heinrich von Kleist unsterbliches „Käthchen von Heilbronn" um seiner Würdelosigkeit, seiner „Hundedemut" willen immer noch und gerade in unsren Tagen wieder die schwersten Anfechtungen zu erdulden. Mit solchen Köpfen ist auf kunstkritischem Gebiet überhaupt nicht zu rechten, und es verschlägt nichts, daß sie die große Mehrheit des Publikums bilden. Wohin käme man, wollte man den Nora-Ibsen gegen den Schöpfer der Inga von Warteig und der Königin Margarethe ausspielen, und gegen jenen wieder die wahnsinnige Irene und die ganze Tendenz des Epilogs „Wenn wir Toten erwachen"? Eine große weitumfassende Dichterseele hat auch für die unterschiedlichsten „Richtungen" in ihrem gastlichen Innern Platz, und nur das läßt sich aus der ostmaligen Wiederholung der gleichen Typen schließen, daß diese dem Meister damals besonders nahe gestanden haben, wert, im Gesang verherrlicht zu werden. Das Wesen der Frau, die um das Recht ihrer Individualität kämpft und sich kühn auf ihre eignen Füße stellt, war ihm noch nicht aufgegangen. Als er es begriff und mitfühlte, machte er für eine lange Weile ihre Ziele zu den seinen und verfocht sie — als der Kämpfer, der er neben dem Poeten ist und war — mit leidenschaftlicher Kraft: zu Nutz und Frommen für die Entwicklung unserer Dramatik, der daraus die heilsamsten Anregungen, die wertvollsten Bereicherungen erwuchsen. Aber mit der ästhetischen Bedeutung eines Kunstwerks hat dergleichen nichts zu tun, und immer wenn dem Dichter die alten Saiten wieder tönten, mitten in Kampf und Streit, in Groll und Verbitterung, rühren sie uns auch wieder das Herz, mächtiger als das kühnste Tun und Reden seiner Vorkämpferinnen für Freiheit und Wahrheit!

Als Ibsen sein herrliches Werk, mit dessen Stoff er sich schon seit dem Sommer 1858 getragen hatte, zu schreiben begonnen (im Sommer 1863), ging es auch mit seinem Aufenthalt in Christiania, das er seit 1857 mit Bergen vertauscht hatte, schon

wieder auf die Neige. Und hatte das junge Glück seiner Ehe mit Susanna Thoresen, die er ein Jahr nach seinem Abschied von Bergen heimgeführt, ihm frische Kraft auch zum Widerstand in den mancherlei politischen, gesellschaftlichen und literarischen Kämpfen gegeben, die seiner in Christiania warteten — die feindlichen Elemente schwollen doch immer bedenklicher an und trieben den Dichter, der wie Platen „satt von seinem Vaterlande war", endlich aus der Heimat, südwärts, nach Italien. Ibsen hatte sich an das neue Norwegische Theater in Christiania in der ähnlichen Stellung binden lassen, die er in Bergen inne hatte: als Instruktor (oder, wie wir es bei den ausgedehnteren Vollmachten, die ihm eingeräumt wurden, nennen würden: als artistischer Direktor) und sich dadurch mitten in den Hader begeben, der zwischen dem Dänentum, das in dem alten Christianiatheater die Herrschaft führte, und der jungen erstarkenden nationalen Partei lichterloh entbrannt war. Der norwegischen Kunst die norwegische Bühne — das war die Losung der Männer, die Ibsen auf seinen Regieposten berufen hatten. Im Christianiatheater war ein dänischer Schauspieler nur darum ausgepfiffen worden, weil er ein Däne war, und der allgemeinen Strömung mußte sich die Direktion wohl oder übel fügen, wenn sie es auch nur widerwillig und zum Schein tat. Man fuhr fort über die Unterdrückung der norwegischen Literatur zu klagen, und Ibsen konnte selber das Beispiel dafür liefern, als er dem Christianiatheater seine „Nordische Heerfahrt" eingereicht hatte, deren Aufführung von seinem eigenen, dem Norwegischen Theater, angeblich nicht bewältigt werden konnte, weil, wie Jaeger schreibt, dessen Kräfte „jung und minder hervorragend" gewesen seien. So suchte er denn, in fast zu naivem Vertrauen auf menschliche Großmut, Unterstützung und Förderung im feindlichen Lager, und als die Direktion ihn hinhielt, machten Ibsen und seine Anhänger die persönliche zu einer Prinzipienfrage. Hie Dänemark, hie Norwegen! Die nationale Literatur sollte unterdrückt werden, so erscholl die Klage. Und obwohl die Leitung des Christiania-Theaters den Trumpf ausspielen konnte, die „Nordische Heerfahrt" sei des Lärmens nicht wert, da die Kritik sie in Norwegen wie in Dänemark abgelehnt habe, führte

Ibsen, der als Autor gegen solche Angriffe im Grunde nichts vermochte, den Kampf gleichwohl scharf und tapfer fort. Zunächst mußte er sich freilich mit der Veröffentlichung des Dramas in Buchform und einer Aufführung auf seinem minderwertigen Norwegischen Theater begnügen, aber im Jahre 1861 wußte er seine Annahme am Christianiatheater doch durchzusetzen. Ob der Erfolg ihm seinen leidenschaftlichen Kampf lohnte? Das Stück fand nicht mehr als eine laue Aufnahme, und die Gegner schossen auf den Dichter einen vergifteten Pfeil nach dem andern ab. Auch hatte er sich durch seine ersten Werke ein Anrecht auf die Teilnahme der Nation gewiß noch nicht erworben. Und so mußte er es sich gefallen lassen, eine „große Null" genannt zu werden, die auf die schützende und wärmende Pflege des Volkes nicht zählen dürfe. Dem ruhigen und gesammelten Schaffen des Dichters konnten diese beständigen Reizungen und Reibungen unmöglich zu statten kommen. Nur dem Kämpfer stärkten sie den Mut, und mit der Galle, die sich ihm ins Blut ergoß, gaben sie dem Satiriker den durchdringenden, haßerfüllten Blick und seiner Zunge das bitterscharfe und trefffichere Wort. Dem Manne aber, der doch dem Ausland dermaleinst ungleich stärkere Erfolge noch als seiner Heimat zu danken haben sollte, schärften sie damals die Opposition gegen alle Ausländerei. Ibsen gründete einen Verein „Die norwegische Gesellschaft", der sich nicht geltend zu machen verstand, und dem er sich, als er einen politischen Charakter anzunehmen drohte, selber rasch entzog. Zu irgend einem Erfolge brachte der Verein es auch nach Ibsens Ausscheiden nicht, und nach einem Jahr ging er schlafen.

Weit heftigere Angriffe noch trug ihm ein neues Schauspiel ein, das erste seiner Gesellschaftsdramen (das darum am besten auch mit ihnen zusammen betrachtet wird): „Die Komödie der Liebe." 1862 war es vollendet, im Winter darauf erschien es als Neujahrsgabe für die Abonnenten des „Illustrierten Neuigkeitsblattes" — und fortan war der mißachtete Dichter bei der stockigen Gesellschaft der Großstadt, die nach der Schilderung ihrer eignen Kinder alle übrigen an Philistersinn und Verfolgungswut übertrifft, auch als Mensch geächtet. Dem widerspruchsvollen, wenig

klaren und leicht aus den Angeln zu hebenden Stück tat man wirklich zu viel Ehre an, als man es mit Kanonenkugeln beschoß, aber die große Menge schätzte seine Bosheit und Gefährlichkeit nach den Mitteln ab, mit denen es bekämpft wurde. Die Geistlichkeit war auf die Bühne gebracht und verhöhnt worden — so hieß es wenigstens! Für die einen lief die Komödie auf eine Verherrlichung der freien Liebe hinaus, für andere auf die Empfehlung des Cölibats, und wieder andre meinten, ein Dichter richte sich selber, der der bloßen Konvenienzheirat das Wort rede und von der Liebe in der Ehe nichts wissen wolle, weil Liebe und Ehe sich seiner Meinung nach nicht vertrügen. Unwahr, unsittlich und philiströs, das alles sollte das unglückliche Stück auf einmal sein, als ganzes eine „Absurdität", ein „bedauerliches Machwerk literarischer Ruhelosigkeit". Und der also Zermalmte war wiederum trotzig oder naiv genug, von seinen Feinden Brot zu erbitten. Und er bedurfte dessen nur zu sehr. Von dem bankerott gewordenen „Norwegischen Theater" war er zum Christianiatheater hinübergeflüchtet, das ihm als ästhetischem Beirat, Dramaturgen und, falls es verlangt würde, Regisseur ein Jahrgehalt von 1200 Kronen aussetzte. Seiner Überzeugung hatte er dabei glücklicherweise nicht untreu zu werden brauchen, denn die national-literarische Bewegung hatte gesiegt und das Norwegische Theater ging in dem Christianiatheater auf. Ein „Dichtergehalt", wie es in den skandinavischen Ländern bräuchlich — ein schöner nachahmenswerter Brauch! — schlug ihm die Regierung ab. Seine patriotischen Gefühle wurden durch das Verhalten der norwegischen Nationalversammlung während des dänisch-deutschen Krieges von 1864 und durch die stumpfe Tatenlosigkeit der Studenten, auf die er so fest gebaut hatte, schwer gekränkt. Man ließ Dänemark im Stich — und es verlangte ihn fort von seinem Volke, das, wie der gespenstische Bischof in den „Kronprätendenten" dem Jarl Skule zuruft, nichts vermag als die Großen zu steinigen und die Ehre aus dem Hause zu jagen, „während das Banner der Schändlichkeit flammt". Aber mit fast unbegreiflicher Hartnäckigkeit kam er bei der Regierung, die ihm die Dichterpension abgeschlagen hatte, abermals um eine Unterstützung ein: ein Reisestipendium.

Neue Proteste gegen den aufsässigen Menschen und Dichter. Im Kollegium der Universitätsprofessoren fand sich sogar ein besonders Erleuchteter, der da meinte, der Verfasser der „Komödie der Liebe" sollte „statt einer Reiseunterstützung Stockprügel bekommen". Zum wenigsten sollte die Geldgabe um die Hälfte gekürzt werden. Und erst ein demütiger Gang des Bittstellers zum Kirchenrat (ein andrer hätte diesen mitsamt dem Gelde zum Teufel gewünscht!) machte die ganze Summe flüssig. Am 2. April 1864 verließ Ibsen Norwegen und pilgerte gen Rom. Und ohne Heimat und Heimatsgefühl, auch in der Fremde nicht willens, sich zu binden, reifte der Ruhelose langsam zur Meisterschaft.

Gleichwohl ist es eine seltsame, aber psychologisch tief begründete Tatsache, daß der Dichter im fremden Lande erst zum Norweger wurde. Das Gesetz des Gegensatzes wirkte das. Es gibt Menschen, die die Schönheit einer Landschaft oder den Wert eines Freundes erst dann ganz begreifen und empfinden, wenn sie von ihnen scheiden müssen. Die Krankheit einer geliebten Person wird uns in atemloser Sorge halten, aber die Tränen fließen erst und unsere Gesundheit beginnt zu wanken, wenn wir wissen, daß die Krisis überstanden ist und die Genesung beginnt. Es ist ein alltägliches Vorkommnis, daß wir verstummen, wenn wir reden müßten und daß uns erst zum Bewußtsein kommt, was wir alles sagen wollten und sollten, wenn es zu spät ist. Und wie manchen Künstler hat seine Phantasie schon im grauen Norden in den lichtesten Süden geführt, unter italischem Himmel in die nordischen Nebelschluchten. Das alles macht es erklärlich, daß der aus seiner Heimat Erlöste flugs, nachdem er das rettende neue Land unter den Füßen fühlte, im Geist in die Heimat zurückkehrte und daß er befreit in großartigen Gesängen ausschäumte, was ihm im Vaterlande halb nur bewußt das Herz gepreßt und beschwert. Seine nationalsten Dichtungen, den „Brand" und „Peer Gynt", schuf Ibsen in Italien, und aus der Fremde schickte er seinen Landsgenossen eine so ganz in den modernen heimischen Verhältnissen wurzelnde Satire wie den „Bund der Jugend". Wie ein Kampf gegen Norwegen nimmt sich sein heißes Schaffen in Rom nur für den oberflächlichen Blick aus — und doch war

es, sofern die Polemik dabei überhaupt mitsprach, ein Kampf für Norwegen, und im Feuer seines Zornes brennt immer auch die verborgene Liebe des Flüchtlings für sein Volk. Er sieht es aus der Ferne nur freier, größer und gerechter an: die Nähe hatte ihm das Auge getrübt. Jetzt möchte er helfen, heilen, das faule Fleisch aus dem gesunden Körper schneiden, die Nation von den Beamten, den Vertretern des „Staates" befreien, den er mit seinem Poetenhaß so bitter verfolgte. Und da die Menschen in ihrer Gesamtheit in großen Zügen aller Orten dieselben sind und unter denselben Beschwerden leiden, trifft der Schwung seiner Geißel unversehens weit über sein eigentliches Ziel hinaus. „Brand" geht alle Völker an. Selbst der „Bund der Jugend" ist nicht so völlig national, wie man wohl behauptet hat; denn ein Festredner-Typus vom Steinhoffschen Schlage findet sich in Deutschland auch. Und nur im „Peer Gynt", der weit, weit mehr Dichtung als Streitschrift oder Satire ist, überwiegt das Nationale so erheblich, daß ein Ausländer seiner Besonderheit nicht immer zu folgen vermag. Faßt man aber den starkknochigen, lethargischen, in seinen Träumen versponnenen Helden mit seinem Egoismus und seiner Halbheit geradezu als einen Vertreter seines Volks, wie es in Ibsens Willen lag, dann ist das Bild in seinen Grundzügen nicht mehr zu verkennen, und nur Einzelheiten machen uns und, wie bekannt, gelegentlich auch den Norwegern selber zu schaffen.

„Brand" hat mit solchen Unklarheiten nicht zu kämpfen. Und wie er dem Dichter die Heimat versöhnte und ihm Ruhm, Gold und Ehren brachte, wird er, so glaube ich fest, auch in der Weltliteratur noch leben, wenn die übrigen Schöpfungen Ibsens mit den engeren Interessen des Tages und ihren eigenen pathologischen Makeln längst dahin sind.

Groß wird seine Gemeinde zwar nie und nirgend sein. Denn wie der Held der seltsam-großartigen Dichtung entfernt sich auch diese selber weit von allen ausgetretenen Gleisen. Herber und unfroher, ja grausamer erscheint uns der Dichter nie, und doch fährt er in so gewaltigem Schwunge daher, daß er unsere Seelen mitreißt, hoch empor über die freundlichen Täler, wo es blühende

Linden gibt, Kleefelder, Haselstauden und Rosenhecken, in einsame Höhen, wo es „wild ist und schauerlich öd", in die Region eisiger Stürme, so kalt wie der Frosthauch des norwegisches Fjords, in welchem der Pfarrer Brand sein einziges und letztes Glück zu Grabe trägt. Das Werk spielt weder in ferner Zeit noch in einer phantastischen Sphäre — ein starker Gegenwartshauch dringt aus all seinen Poren, sein Atem ist scharfe Frühlingsluft, erfrischend, stärkend, tötend. Und doch führt es uns in eine frei erfundene, aus seinem Geist heraus erschaffene Welt. In Versen sprechen seine Menschen, in Versen hassen, lachen und weinen sie. Nichts in dem Stück hat unbedingte Realität, und das gibt ihm bei seinen steten Hinweisen auf das Leben unserer Tage seine ganz besondre Stellung. Alles in ihm ist symbolisch, alles fängt das wirkliche Leben nur in einem künstlerischen Kolossalspiegel auf — so konnte der Kampf des Dichters gegen alle konventionellen Lügen, alle Torheiten und Sünden der Mode und Gesellschaft sich auch völlig frei und ungehindert austoben. Keine Rücksichten auf die „Möglichkeiten" der Wirklichkeit engen ihn ein. Hier war kein Raum, in dem sich „hart die Sachen stoßen". Und diese Freiheit hat Ibsens Kräfte zugleich ins Riesenhafte gesteigert und ihn vor aller und jeder Manier bewahrt. Die Einseitigkeit, mit der der Held sein Evangelium predigt, erscheint uns hier nicht schrullenhaft. „Brand" ist ein Reformationswerk allerersten Ranges, und es bedeutet zugleich die herrlichste Beglaubigung für Ibsens Dichtertum, daß es ihm gelingen konnte, das Gedankenhafte und Problematische darin so sehr in Leben umzuschaffen, wie es auf einem verwandten Stoffgebiet nur einem Dichter noch reicher, voller und farbensatter gelungen ist: Goethe im „Faust". Da ich mit der Vergleichung gleich auch die Einschränkung gegeben, brauche ich nichts davon zurückzunehmen. Von der Fülle der Menschlichkeit, die sich im „Faust" nach allen Seiten dehnt und in zahlreichen Einzelgestalten auslebt, so daß das Gedicht uns alles zu geben scheint, was das Leben bieten kann: von diesem schwelgerischen Reichtum gewahren wir allerdings im „Brand" nicht viel. Aber was anderen Dichtungen zum Nachteil gereichen würde, das erhöht hier das Charakteristische des Werkes: denn

eben von diesem Menschlichen will der Held nichts wissen. Er will seine Kraft gerade nur nach einer Richtung betätigen, ein Faust der Pflicht, der mit dem Fanatismus des Willens durch die Wahrhaftigkeit des Handelns zum Ewigen gelangen will wie der Wittenberger Doktor auf dem Wege der Erkenntnis. Der will sich den „Geistern gleich heben" und zum Thronsitz der Gottheit vordringen — Brand will die Schranken des Irdischen mit seiner Losung „alles oder nichts" einreißen, und an seiner unerbittlichen Einseitigkeit geht er tragisch zu Grunde.

Gleich in den ersten Szenen stellt sich dem Helden in drei Typen dar, wogegen es zu kämpfen gilt. Durch dicken Nebel, über Eis und Schnee, an Wasserfällen und Abgründen vorbei schafft Brand sich Bahn, von einem Bauern beständig vermahnt und zurückgehalten, den selbst das Verlangen der sterbenden Tochter, den Vater einmal vor dem Tode noch zu sehen, nicht dazu vermag, auf dem schweren Weg auszuharren: er kehrt um und läßt sein Kind sterben. Ein Liebespaar kreuzt dem Pfarrer den Weg, in heller Fröhlichkeit. Sie fliehen und haschen sich, wie Schmetterlinge. Das Leben bringt ihnen nichts als Freude.

Bald tönte luft'ger Becherklang,
Bald Hurra und ein froher Sang,

nach dem Süden soll es gehen, „den Schwänen gleich auf ihrem Zug", und dort

— — Geschürt die Liebesflammen!
Gelebt und nie gelebt genug!

Und endlich tollt ein irres Zigeunermädchen an ihm vorbei, zur „Kirche", aber nicht dem engen Hause aus Holz und Stein, nein, zur Gletscherkirche, die sich hoch oben aus Eis und Schnee zusammenbaut. Das sind die drei Dämonen, die er besiegen muß: der Leichtsinn, der am Abgrund hinspielt und noch nie einem ernsten Gedanken nachgehangen; der Stumpfsinn, der bequem auf dem ausgetretenen breiten Wege weiterschlendert und vor jeder Anstrengung und Gefahr zurückschreckt; der Wahnsinn, der Bös und Gut, Hirngespinst und Wirklichkeit verwechselt und, befangen in seinen irren Vorstellungen, zu nichts Tüchtigem und Nützlichem taugt. Schon hat Brand dem Maler Ejnar und

seiner Braut, der wie ihr Bräutigam noch im Leichtsinn befangenen Agnes, einen Blick in sein übervolles Herz eröffnet und einen Teil seines „Programms“ entrollt. Sein „alles oder nichts“ glossiert er mit bittrem Spotte so:

„Schau' doch umher in diesem Land,
Mach' mit den Menschen dich bekannt —
Ein jeder weiß, ob groß, ob klein,
Nur immer alles *halb* zu sein.
Ein wenig ernst in heiligen Sachen,
Ein wenig treu dem alten Brauch,
Ein wenig schielend nach den flachen
Prinzipien der Neuzeit auch;
Ein wenig lustig im Vereine,
Wo sich dies an der Zahl nur kleine,
Doch derbe Klippenvolk vergnügt;
Ein wenig treulos, wo sich's fügt,
Daß man durch Wortbruch profitiert,
Ein wenig bös, wo man verliert —
Von *allem wenig*, wie gesagt,
Weil *völlig Gutes* nicht behagt,
Und doch auch nicht das *völlig Schlechte*,
So trifft man sicher nie das *Rechte*.“

Und der Gott, den er der Welt predigen will, wird nicht der liebenswürdige Greis mit dem ellenlangen Silberbart sein, der gern durch die Finger sieht — nein,

„Sturm ist er, wo der *deine* Wind,
Unbeugsam, wo gebeugt der deine,
Liebreich, wo deiner hart gesinnt.
Und er ist ewig jung und stark,
Kein schwacher Alter ohne Mark.
Sein Ruf erschallt wie Donnerton.
Erschreckend hört ihn Moses schon,
Da vor ihm stand auf Horebs Berge
Der Herr, ein Riese vor dem Zwerge.
Er war es, der in Gibeons Tal
Der Sonne selbst ein Halt befahl
Und Wunder wirkte sonder Zahl
Und sie noch immer wirken würde,
Trüg' nicht die Welt der Schwachheit Bürde.“

Das ist der Herr, den er unter die Menschen tragen will, nicht in weite Fernen hinaus, unter den Jubelgesängen der befreiten Welt — diese Träume läßt er hinter sich; bei den Seinen will er bleiben, in der Heimat, zwischen Fjord und Fels gekeilt. Nicht mit Gepränge soll der alte Gott fallen vor den Blicken Hunderttausender: in seiner Enge, bei seinem Volk, das in der Öde das Licht kaum gewahren kann, soll sein Glaube sich erproben und sein Werk Tat werden. „Eherne Tafeln" sollen seine Brüder und Schwestern werden,

„Tafeln, die nur Gott beschreibt."

Eine reine Religiosität, die keinen Sonntag mehr gebraucht, weil sie alle Tage heiligt, und die seinen extremen Grundsatz „alles oder nichts" freudig zu dem ihrigen macht, will er in seiner kleinen Gemeinde wecken.

Um einen kirchlichen Kampf ist es Ibsen jedoch nicht zu tun; die enge Nußschale des Konfessionellen faßt den Kern seines Werkes nicht. Und auch die Religion hat trotz des prophetischen Feuers, das es durchflammt, mit ihm im Grunde ebenso wenig zu tun wie der „Faust", der doch im Himmel beginnt und endigt. Dem witzelnden Ejnar, der ihn zu den „Muckern" zählt, hat Brand zugerufen:

„O nein, ich bin kein Pietist
Und weiß es kaum, ob ich ein Christ!
Auch sprach ich hier als Pfarrer nicht,
Nur als ein Mann, der ins Gesicht
Euch dieser Zeiten Krankheit nennt
Und der des Volkes Elend kennt."

Das ist es. Das Problem ist ein durchaus menschliches: das Ringen des Geistes mit dem Fleische, des Göttlichen in uns mit der Masse, die uns schwer hinabzieht. Diesen Kampf glaubt Brand siegreich bestehen zu können und er hält die Menschen für groß und stark genug, es ihm gleich zu tun. Das Pfarramt steckt seinen Kräften nur den Spielraum ab und färbt sein Tun individuell. Über Kanzel und Altar hinaus aber tönt der Ruf an alle: ihr Halben, werdet zu Ganzen, ihr Trägen, Leichtsinnigen und Wahnbetörten, werdet stark, ernst und frei, und gebt

euer irdisch Gut, euer Glück und euer Leben für das göttliche Heil dahin. Alles oder nichts! Schon hat er eine Seele zu seiner Losung zu sich herübergezogen, unter freiem Himmel, noch ehe er sich entschlossen, dem Ruf der Gemeinde zu folgen und als ihr Pfarrer im Lande zu bleiben: Agnes. Dem oberflächlichen Ejnar ist sie verloren. Sie wird Brands Weib.

In der Stille des Hauses reift die Tragödie zu ihrer Höhe heran, ganz fern von der Öffentlichkeit, von Kirche und Religion, in einem ganz persönlichen Geschick — und an ihm hat sich Brands strenge Forderung am härtesten zu bewähren. Seinen Plänen, die neue Wahrheit in die große Welt hinaus zu rufen, hat er rasch und leicht entsagt: kaum daß er den Verzicht als Opfer empfindet. Einem Verzweifelnden, der mit dem Tode ringt und dessen Herz nicht brechen will, ehe ihm der Trost der Kirche geworden, hat er in Todesgefahr über das stürmende Wasser das Heil gebracht: ihm, dem Gottbegeisterten, Starken, bedeutet das nichts. Da naht ihm der erste schwere Kampf: seiner geldgierigen Mutter, die schwer unter dem goldenen Päckchen trägt, das sie einst in einer furchtbaren Stunde unter den Augen ihres bebenden Knaben aus dem Totenlager ihres Mannes hervorgewühlt — seiner Mutter verweigert er den letzten priesterlichen Segen, wenn sie sich nicht von dem Sündengelde, von allem, trennt. Und er bleibt fest, als ihr letztes Stündlein kommt und sie mit dem Harten feilscht, um die Hälfte, um neun Zehntel — bis es zu spät ist. Sie stirbt ungetröstet — und Brand verhüllt im stummen Schmerze sein Haupt; nur von der „Humanisten-Diplomatie" der Neuzeit will er auch jetzt nichts hören. Da droht der härtere Schlag. Sein Kind erkrankt, und es wird sterben, wenn der Vater nicht sogleich sein Haus bestellt und aus der rauhen Öde talwärts in eine milde Luft zieht. Schon ist der Strenge, im Innersten erschüttert, von dem gütigen Arzt mild vermahnt, zum Gehen bereit, da drängt die Gemeinde abermals, die wahnwitzige Zigeunerin höhnt den Fliehenden — er entschließt sich zu bleiben, und das Knäbchen stirbt. Was sich daran schließt, reiht sich dem Ergreifendsten an, was die dramatische Dichtung aller Länder und Zeiten besitzt: das leidvolle Gedenken der armen jungen Mutter

an das geliebte Kind, die Weihnachtsfeier, die sie dem kleinen Toten bereiten will und — und nicht bereiten darf, weil es Wahn ist zu glauben, das Kerzenlicht könne ihm noch ins verfallende Antlitz schauen, und Abgötterei, an dem Leibe zu hängen, der drunten im Grabe vermodert. Das „alles oder nichts" will sein Recht; in einer Szene, die von Blut und Tränen strömt, ringt sich Agnes wie der fast erliegende Brand auch das schwere Opfer noch ab, die letzten Kleider des Knaben einer Bettlerin für ihr halb nacktes Kind zu geben. Dann aber ist das Maß gefüllt. „Schaust du Gott, stirbst du sofort." Agnes hat in dem tötlichen Kampfe ihr irdisches Teil geopfert, sie hat alles gegeben. Jetzt bewährt sich jenes dunkle Wort an ihr. Und jetzt muß auch Brand wählen — er muß wohl, wo keine Wahl ist — „Gibst du alles oder nichts?" Auch Agnes scheidet dahin, im Innersten versöhnt und eins mit dem, der sie und sich um Gotteswillen so hat gepeinigt, und in einem süßen Friedensakkord tönt dieser vierte Akt aus, der das Herz in all seinen Tiefen aufgewühlt hat.

Die Kämpfe um das Heil der Gemeinde, um Kirche und Religion haben unterdessen geruht. Jetzt treten sie wieder in den Vordergrund. Immer einsamer ist es um den Pfarrer geworden. Zwar die Zahl seiner Anhänger ist groß und das alte Gotteshaus zu klein geworden. Brand hat es neues erbaut, das vollendet dasteht, als der fünfte Akt beginnt. Der Tag der Einweihung ist gekommen. Und eben an diesem Tage leuchtet dem Helden die Erkenntnis, daß auch diese, die neue Kirche viel zu klein, daß das Haften an den vier geweihten Wänden und das ganze religiöse Modewesen im Grunde auch nur Abgötterei ist. Nach einer andren Kirche schaut er empor, die nicht von Menschenhänden gemacht ist. Zum Glauben, zur Freiheit im Geist möchte er die Seinen führen. Und als ihm in der Gestalt des seichten Vogts, der die Masse nur gebrauchen kann, wenn sie in ihrer Gedankenlosigkeit und Trägheit verharrt, und des salbadernden Propstes die ganze Jämmerlichkeit der weltlichen und kirchlichen Macht gegenübertritt, da nimmt ihn der stürmische Drang seiner Seele dahin und mit Flammenworten verkündet er dem Volke, das zum Gottesdienst gekommen, die neue Religion, die das Leben

mit dem Glauben völlig vereinen soll. Die große Kirche will er ihnen erschließen,

„Deren Säulen zu den Sternen
Dort im wahren Himmelreich
Ragen in die lichten Fernen!
Eine Kirche, die dem Geist
Ungemess'ne Räume bietet,
Aller Welten Tempel heißt,
Alles Hoch und Höchste hütet!
. . . . . .
Alles deckt sie, wie die Rinde
Jeden Zweig am Baum umhüllt,
Alles wird zum Gotteskinde
Was nur ihren Raum erfüllt.
. . . . . .
Alle sollen Priester werden!
Neu geprägt sei Gottes Stempel
Und die Erde sei ein Tempel!"

Die Kirchentür schlägt er ins Schloß, den Schlüssel wirft er in den Fluß, und fort zieht er mit den jauchzenden Anhängern, einem neuen Leben, einem fernen ungewissen Ziele zu, um das neue Gottesreich zu gründen.

Dieser Zug empor und in ferne Lande „über Höh'n und eis'ge Seen", der dem Dichter ganz persönlich gehört und der schon in seinem neunteiligen Gedicht „Auf den Höhen" im gleichen Sinne zur Vollendung eines Läuterungsprozesses ergreifend verwendet wird, ist hier nur noch symbolisch; als Wirklichkeitshandlung wäre er schlechthin sinnlos, denn er hat kein irgendwie erfaßbares und kenntliches Ziel, das dichterisch nicht unschwer zu schaffen gewesen wäre, vielleicht mit jener Gletscherkirche, die zum Sinnbild alles Hohen, Reinen und Lichten hätte werden können. An dem Wunderbaren würde sich keine dichterisch zu stimmende Seele stoßen — und wie gläubig folgen wir dem Unsterblichen Fausts durch die Stadien der Verklärung. Bei Ibsen aber fehlen die symbolischen Hilfen zum Verständnis des in seiner Anlage ganz symbolischen Vorgangs, und selbst der gläubigste Anhänger des bleichen Gottesmannes dürfte die mühevolle Wanderung ins Blaue hinein eine Tat des Wahnwitzes nennen. Trotz allem liegt ihr

Tendenz klar vor Augen. Um das Höchste zu erreichen gilt es zu glauben, zu wagen und Opfer zu bringen, denn die Götter leih'n kein Pfand, wenn es aber zwischen dem fernen Ideal und dem nahen Weltgewinn zu wählen gilt, dann bleibt der letztere immer der Sieger. Darauf bauen der Propst und der listige Vogt. Mit einem erlogenen Heringszug locken sie die Menge in ihren Pferch zurück. Unter Schlägen und Steinwürfen verjagen sie den Märtyrer, den Messias einer undurchführbaren Idee, den nichts von seiner Erkenntnis hinwegzutrotzen und zu -schmeicheln vermag. Allein mit dem Wahnsinn (der irren Gerd) unter heißen Tränen und doch „heiter strahlend und wie verjüngt" endet er auf den höchsten Höhen unter der stürzenden Lawine, die die Tolle ins Rollen gebracht.

Ob es wirklich einen edlen Menschen gibt, der im Prinzip anders möchte als Brand, das heißt: der seine Überzeugung preisgeben und von ihrer Verwirklichung abstehen möchte, um eines persönlichen Gewinnes willen, sei derselbe auch ein so idealer wie die Seelenruhe einer Mutter und das Leben der Gattin und des eignen Kindes? Es mag ja sein; Ibsen aber würde in sein eignes Fleisch geschnitten haben, wenn er in dem freien Raum, den er für seine dichterische und Gedankenwelt erfunden, seinen Helden auch nur einen Zoll breit von seiner Forderung hätte wegrücken lassen. Daß er die Kräfte, die gegen ihre rücksichtslose Durchführung Sturm laufen, anerkennt und am eignen Herzen hart empfindet, davon zeugt das Martyrium, das wir ihn von unsren Augen erdulden sehen. Daß das Leben die reine Auflösung der Idee in der Wirklichkeit fast immer vereitelt und zu allermeist aus Kompromissen besteht, ist ja richtig, aber selbst das spricht nicht gegen ihn. Denn im Leben herrscht das Gesetz des Parallelogramms der Kräfte. Stoß und Gegenstoß wirken auf einander und treiben die Kugel in die Richtung der Diagonale — nichts, kein Wille eines einzelnen oder einer Partei, der nicht auf diese Weise vom ursprünglichen Wege abgelenkt würde. Die extremen Politiker wissen das und rechnen damit, und sie verargen es denen, die der Gegenkraft entgegenkommen, selber paktieren und den Kompromiß vorbereiten, den sie der natürlichen Entwicklung der Dinge

hätten überlassen müssen. Denn dadurch, daß sie die Kugel nun selbst in eine andre Richtung bringen als die von ihnen einseitig gewollte, bewirken sie nur, daß sie durch den Stoß von der andren Seite noch weiter vom Ziel abgelenkt wird, als es sonst geschehen sein würde. Also schon die bloße Philisterschlauheit würde für den Helden eintreten, der mitten im öffentlichen Leben steht und wider seinen Willen von dessen Gesetzen beherrscht wird, wenn nicht die Idealität seiner Sache ihn ausreichend deckte. Das, was Brand will, gestattete kein Ablassen und Einlenken. Es muß durchgeführt werden oder den Helden im Zusammenbruch erschlagen. Auch da heißt es: Alles oder nichts. Sieg oder Tod.

Etwas anderes ist es, ob die Forderung Brands nicht von vornherein einen Rechenfehler birgt, den er hätte erkennen müssen, oder mit andren Worten: ob er von allen Menschen bei der Verschiedenheit ihrer Anlagen das Gleiche verlangen durfte? Er rechnet mit einem unbedingt freien Geschlecht und erfährt bald genug an seiner eignen Haut, wie uns die Verhältnisse formen: das ererbte Blut, das „Milieu", innere und äußere Einflüsse aller Art. So widerwärtig und ordinär uns Brands Mutter erscheint, es kommt doch auch der Augenblick, da wir sie bemitleiden. Die habsüchtige Bettel, die wie eine Hyäne an der Leiche des eigenen Mannes nach seinem Gelde herumgiert — auch sie hat einmal ein Liebesglück und damit ihr ganzes Lebensglück zu Grabe tragen müssen — nach hartem Kampf, vom Vater gedrängt. Den armen Kossäthen hat sie fahren lassen und den dünnhaarigen Rechner genommen, der ihr Streit und Zank ins Haus und es doch nicht zum Doppeln der Mitgift brachte. Da kratzte und raffte sie denn selbst und verlor über dem unablässigen Schaffen des Sohnes Herz. Und Brand selber sieht sein eignes Schicksal plötzlich an winzige, fast lächerliche Zufallsfäden geknüpft. Der arme Tropf, den seine Mutter einst zurückgewiesen, hat aus Verzweiflung darüber eine Zigeunerin zum Weibe genommen, die nach seinem Tode mit ihrem reichlichen Nachwuchs, einem Säugling darunter, im Land umherstreift. Das ist die Bettlerin, der Agnes die letzten Pfänder der Erinnerung an ihren „süßen kleinen Alf", seine Kleider, hat ausliefern müssen; das ist die Mutter der verrückten Gerd, die

dem Pfarrer mit ihrem Spott über seine Fahnenflucht von Gott gesandt zu sein schien und sein Bleiben entschied. Ihr also sind Alf und Agnes zum Opfer gefallen und damit seiner eignen Mutter, ohne deren schnödes Tun (die Abweisung des von ihr geliebten Werbers) alles anders gekommen sein würde. Selbst den Wahnsinn der Gerd hat sie zu verantworten — denn der verschmähte Freier verlor vor Gram fast den Verstand, und die Zerrüttung seines Geistes übertrug sich auf seine Tochter. Brand starrt in das wirre Netz, in dem Recht und Unrecht, die Schuld und ihre Folgen dicht verschlungen sind — und dennoch wandelt ihn der traurige Blick nicht um. Wir müssen uns opferwillig dem ergeben, was uns der Himmel verhängt hat; wenn wir uns Gott unterordnen, erheben wir uns auch zu ihm — das ist ihm das Ergebnis dieser Erfahrungen; von seinem Wahlspruch aber weicht er auch jetzt nicht „alles oder nichts".

Also hätte er recht, völlig recht? In dieser Problemdichtung von seinem Standpunkt aus ganz gewiß. Aber durch sein erschütterndes Leiden zahlt er auch für das Joch, das er andren auferlegt, hinlänglich. Er ist hart wider sein eignes Herz — und mit seinem Herzblut bringt er der Macht, die er Schwäche, andre Erbarmen nennen, den Opfertrank dar, der Macht, die in ihrer höchsten Instanz Liebe heißt. Die hat ihm bei seinem Tun gefehlt, und darum läßt seine Herkulesarbeit schließlich doch keine Spur auf der Erde zurück. Christus hat von seinen Jüngern nichts Leichteres als Brand verlangt; auch seine Forderung hieß „alles oder nichts"; all sein Gut sollte der reiche Jüngling, der den Pfad zum Himmelreich suchte, den Armen geben — aber die erhabene Lehre, um derentwillen der Heiland am Kreuze starb, war auf der Liebe erbaut, und darum unterwarf sie sich die Herzen der Völker. Darum ertönt es über Brands Todessturz aber auch von oben herab aus der Wolke: „Gott ist die Barmherzigkeit" oder „Gott ist „deus caritatis". Es mag eine Gnadenverheißung für den Titanen sein sollen (Rudolf Lothar hält es in seiner schönen Ibsen-Monographie merkwürdigerweise für einen Ruf des Teufels, der den Helden durch die caritas vom Ziele abzulocken beeifert war), den Titanen, dem der Untergang gewiß

ist, aber es ist zugleich ein Richtspruch über ihn, wenn auch ein milder, ein Spruch, der ihn trotz allem verurteilt. Es gibt noch ein andres Gebot als das der starren harten Pflicht, der kalten hellen weißen Wahrheit, von deren Strahlen wir erblinden. Ich könnte ein eignes Wort zitieren: „Sei nie zu groß; ein Körnchen Liebe mische du allem bei, auch deinem strengsten Tun" — aber es gibt ein andres, ein viel viel größeres, das Wort eines Mannes in jedem, in dem allerhöchsten Sinne, und aus dem Munde dieses ehernen Gewaltigen erklingt es: „Und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz und eine klingende Schelle." Wissen und Glauben, Wollen und Vollbringen sind nichts gegen sie und ohne sie. Das ist es, das ist Brands Gericht; damit richtet der Dichter im Sinne einer hohen tragischen Gerechtigkeit sich selbst, und die höhere Ironie, die darin liegt, ist ganz und gar Ibsensch. Er konnte nicht anders. Er mußte um seiner Sache willen und aus seiner Natur heraus sprechen und handeln, wie er es tat — und dennoch trifft ihn das Schlußwort seiner Dichtung wie es seinen Helden trifft. Zwar keine klingende Schelle war sein hagrer bleicher Prophet, oft wohl ein tönendes Erz, tönend wie eine ernste dumpfe mächtige Glocke; noch öfter das scharfe Erz des Schwertes, das im Sausen klingend auf Leben und Glück, das es vernichtet, niederfährt. Selbst über unsre Dichtung hinaus tönt es richtend und mahnend „Und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete". Und wenn wir mit Ibsens Brand wider die schlaffe Welt Sturm laufen und lieber mit ihm sterben als ihn im Tode verlassen möchten — wer richtete nicht doch Aug' und Hand deutend auf das große Evangelium der Liebe? Die Zeit gebraucht Wahrheit, ja wohl, aber Liebe gebraucht sie noch mehr, unsere Zeit vor vielen. Das haben manche Poeten vergessen, so gut wie Ibsens Brand es vergaß oder vergessen wollte. Jede Wahrheit ohne Liebe ist tot, und jedes soziale Evangelium, jede Weisheit, jede Kunst, wird, wenn sie nicht entarten und erstarren soll, immer und ewig eine Verherrlichung dieser größten der Großmächte sein. Heißen sie wie sie wollen: die Liebe bleibt die größte unter ihnen.

Dieser Gedanke mußte in der Dichtung einen, wenn auch noch so knappen Ausdruck finden, aber es ist schön und in Ibsens Geiste und im Sinne seiner Stellung zu dem Helden, daß es erst während seines Sterbens geschieht, und daß der Richter niemand anders ist als Gott. Auf das Gerede der Menschen brauchte Brand nicht zu hören — entweder kannte er ihre Gründe oder er verachtete sie. Nur die höchste Instanz hatte das Recht ihn zu verurteilen, und so schonsam vermittelt der ironische Dichter diesen Spruch, daß Brand unter dem Verdikt nicht mehr erliegen kann, und daß ihm mehr noch ein Trost als eine Verdammung daraus entgegen klingt. Selten identifiziert sich Ibsen so völlig mit seinem Helden wie hier. Nichts von dem Geschwätz der Halbmänner seiner Dichtung läßt er gegen ihn gelten; nur dem ernsten gütigen Arzt glaubt man ihn beipflichten zu sehen. Wie leicht hätte er der ergeben duldenden Agnes einen Kontrast gegenüber stellen, an Maria Magdalena oder die Ehebrecherin der Bibel erinnern und die Worte anklingen lassen können „Sie hat viel geliebt, darum ist ihr viel vergeben" und „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie". Aber er verschmäht es, seinen Helden damit niederzubeugen. Er bleibt ihm zur Seite und rechtfertigt sein Tun durch die erhabene Resignation des liebenden Mutterherzens, das ihm alles nachfühlt und nachversteht, so schwer, zum Sterben schwer ihm selber der Kampf geworden. Ibsen weiß recht gut, daß eine absolute Knechtung der menschlichen Neigungen, eine absolute Moral unmöglich und unerträglich ist, aber er will den Helden in seinem übergewaltigen Tun nicht stören, weil es der lautersten Quelle entspringt und alle Reformen einseitig sein müssen. Klopfenden Herzens folgt er seinem Banner, und lieber will er mit dem Manne der ganzen Empfindung, des ganzen Wollens verderben, als mit denen, die alles halb sind und tun, hinter gefüllten Fleischtöpfen sitzen. Mit Brands Untergang deckt er die Tragik alles Lebens, den ewigen Widerspruch der Idee mit der Wirklichkeit schneidend auf. Er selber kennt das starke Band, das die auseinander klaffenden Welten verbindet: die Liebe. Aber lieber zürnen in Kraft, als lieben in Schwachheit. Und trotz allem bleibt seine Losung „alles oder nichts".

Aus dem Zentrum dieser Dichtung heraus will der große Zyklus der Ibsenschen Gesellschaftsdramen begriffen sein, deren wichtigste und bedeutendste dem „Brand“ folgen. In all' den starkgeistigen Männern und Frauen, die gegen die Schäden der bürgerlichen Moral eifern und kämpfen, lebt der Geist des norwegischen Pfarrers. Und Ibsen würde sie ganz so konsequent ihren Weg verfolgen lassen, wie diesen, wenn er nicht vom Racker Objekt geknechtet würde. In der freien symbolischen Welt des „Brand“ erstand ihm kein Hindernis — das wirkliche Leben aber, das Leben unsrer Städte verschlug ihn vom Ziele. Daher er nun, seinem eignen Geständnis gemäß, so oft an einem andren Punkte anlangt, als dem, den er von Anfang her ins Auge gefaßt. Oder seine Stellung zu seinen dramatischen Geschöpfen, den Kämpfern für die Wahrheit verändert sich (Gregers Werle). Läßt er sie aber die letzten Folgen aus ihren Handlungen ziehen und tragen, dann führt der Dichter uns in unmögliche Verhältnisse, die nicht einen Tag dauern können (Der Volksfeind). Die Wirklichkeit, die er doch so meisterlich zu schildern versteht, engt den Dichter ein, dem es um höhere Dinge als die vorhandenen zu tun ist, der Ideale hat und verkörpern will — und unversehens wird der Poet zum Satiriker, und beide liegen wieder mit dem Polemiker und Weltverbesserer im Streit. Die Einseitigkeit Brands wird dann zur Karikatur. Alle jene merkwürdigen Schlagwörter, die im Leben der Wirklichkeit so leicht leer und phrasenhaft klingen, die „ideale Forderung“, die „Adelsmenschen“ „in Freiheit und unter Verantwortung“, die „Lebensfreudigkeit“ und das tolle „in Schönheit sterben“ stammen aus einer freieren und höheren, aus einer symbolischen dichterischen Welt — und selbst die Lieblosigkeit so vieler Ibsenscher Helden, die nur an sich und ihre Sache, nicht aber an die Leiden anderer denken, erklärt sich leichter aus der Mission eines Kämpfers wie Brand, der, um seiner heiligen Aufgabe und seinem Wahlspruch getreu zu bleiben, die Stimme des Herzens nicht hören darf. So wirft die Fackel in der hocherhobenen Hand des Pfarrers einen grellen Lichtschein auf den Weg seines Dichters und macht uns ihn auch dann ver-

ständlich, wenn er sich ganz in labyrinthischer Irrnis zu verlieren scheint.

Für das Theater bedeutete das Werk zunächst keinen Gewinn. Der war auch nicht zu erwarten und vom Dichter kaum gewollt. Die von Haus aus epische Anlage des Stoffs ist nicht ganz überwunden, und zur dramatischen konnte sie überhaupt nicht werden. Höchstens daß die dramatischen Keime, die sie barg, so plastisch wie möglich entwickelt und ausgestaltet wurden. Die einzige bereits dramatisch angelegte Szene ist die erste des zweiten Aktes, die mit Brands Fahrt über den See schließt und in Haltung und Stimmung an Baumgartens Errettung durch den mutigen Tell erinnert. Geradezu undramatisch und untheatralisch wirkt jedoch nur der Zug Brands mit seinen Gläubigen bergaufwärts, weil sein symbolischer Charakter durch die Wirklichkeit des Bühnenbildes hier völlig herabgedrückt und verwischt wird. Im übrigen sind die inneren Konflikte insbesondere in den Agnesszenen so ergreifend, und so echt theatralisch projizieren sie sich nach außen, daß wenigstens sie auf der Bühne nie versagen werden, so wenig etwa wie Fausts Szene mit der Sorge und sein Sterben im zweiten Teil, der noch weniger als Ibsens „Brand" eine Bühnendichtung ist. Und der epischen Breite des Ganzen läßt sich ja durch den Rotstift abhelfen. Das Schillertheater in Berlin hat das große Werk, das in Christiania längst ein fester Besitz der Bühne geworden ist, denn auch schon wiederholt in sein Repertoire aufgenommen, und es hat sich dort in der Übersetzung von Siegfried Passarge (und der taktvollen Bearbeitung seines Direktors Dr. Raphael Löwenfeld) mit Ehren behauptet. Zum ersten Male zur Feier von Ibsens 70. Geburtstag am 19. März 1898 gegeben, konnte es in allen zwölf Abonnementsserien des Theaters erscheinen und überdies noch an Sonntagen fünfmal wiederholt werden. Den gleichen Erfolg hatte seine Wiederaufnahme im Frühling 1900. Trotzdem bleibt es wahr (und der einsichtige Bearbeiter hat das selber in der kleinen Abhandlung, die er dem Theaterzettel vorangeschickt, bündig ausgesprochen), daß die Hauptwirkung des „Brand", wie aller so ausgeprägt symbolischer Dich-

tungen außerhalb der Bühne liegt. Ihre Umsetzung in die theatralische Erscheinung läßt sich immer individueller und enger erscheinen als sie sollen. Und wenn ich beim Lesen des Gedichtes kein Gewicht darauf zu legen brauche, daß Brand ein Geistlicher ist, so kann ich das bei seinem Anschauen nie vergessen, und doch wird ein gleichgültiger Zug damit betont. Ibsen erklärt selber, daß er sich von der Stimmung, die ihn zur Produktion trieb, ebensogut dadurch hätte befreien können, wenn er an Stelle Brands z. B. Galilei behandelt hätte (natürlich ohne seinen Widerruf), und daß er imstande gewesen wäre, „den ganzen Syllogismus ebensogut über einen Bildhauer oder Politiker zu machen wie über einen Priester". Und ein Pfarrer ist Brand vielleicht nur darum geworden, weil ein gewisser Pastor Lammers in Skien dem Dichter dazu Modell gestanden oder doch einzelne Züge für seinen Helden hergeliehen zu haben scheint. Von Sören Kierkegaard, dem genialen Denker, dem fanatischen Asketen, dem inbrünstigen Bekämpfer des „offiziellen Christentums", einem der ersten Geister Dänemarks, will Ibsen dagegen ausdrücklich nicht beeinflußt worden sein. Er war für ihn ein „Stuben"-, Lammers aber, wie sein Brand, ein „Freiluftagitator".

Noch geringeren, oder besser gar keinen Gewinn für das Theater brachte die zweite große Dichtung, die Ibsen in seinem römischen Exil schrieb, aber wie „Brand" den Weltverbesserer, so gab „Peer Gynt" den Dichter, den Phantasten in ihm völlig frei — und die Loslösung von den Rücksichten auf das Theater gereicht jedem Dramatiker, der sich in eine strenge Bühnenzucht begeben hatte wie Ibsen, früher oder später einmal wieder zum Heil: ganz abgesehen von den rein dichterischen Früchten, die ihm solche Ungebundenheit zeitigt. Und „Peer Gynt" ist überreich daran. Die spukhafte Szene bei den Kobolden, den Trollen, in der sich Traum und Wirklichkeit im Halbschlummer seltsam mischen, so seltsam und schön fast wie in Grillparzers „Traum ein Leben", wirkt wie ein herrlicher Nachklang aus dem Reich der Romantik. Das merkwürdige Verhältnis des Helden zu seiner Mutter, die für ihren großen zwanzigjährigen Jungen immer noch abwechselnd die Rute und den Schmeichelbonbon in Bereitschaft hat, sucht an

Originalität seinesgleichen und enthüllt sich dem Leser, der sich vielleicht anfangs daran gestoßen hat, in seinem tiefen Kern ganz herzbezwingend erst in der Stunde, da die alte Aase zum Sterben kommt. Wie da die Phantasie, die der Sohn mit seiner Mutter gemein hat, noch einmal über alle Erdenschranken hinwegfliegt und dem Tod und der Trauer den Stachel nimmt! Die Reise ins Grab wird ihnen eine Fahrt zu dem Märchenschlosse östlich vom Mond, zum Soria-Moria-Palaste: der Stuhl wird zum Schlitten, der Kater zum Rappen, und unter traulichem Geplauder fährt der Kutscher Peer die Frau, die ihn geboren, aus der Welt. Sankt Peter grüßt den neuen Gast am Schloßtor und schenkt ihr vom süßesten Wein. Die Propstin kommt sie zu besuchen und bietet ihr Kuchen und Konfekt. Und da ist ja der Herrgott auch und weist seinen Himmelspförtner, dem nun doch noch Bedenken kommen, mit tiefer Stimme zurecht:

„Hör' auf mit deinem Geprater!
Mutter Aase kommt frei herein!"

Darüber ist sie denn lautlos entschlafen. Der Sohn drückt ihr die Augen zu.

„Hab Dank für alles, fürs Zanken,
Für Schläge, für Scherz und Kuß! —
Doch mußt du nun auch mir danken
Für die Fahrt — — das ist der Schluß."

Dabei preßt er seine Wange an ihren Mund — und dann geht er auf und davon in die neue Welt. Seiner aber harrt daheim nach der Mutter Tod eine andere in stummer, klagloser, fast heitrer Geduld, der ergreifendste Typus aller liebenden Frauen, von der Art der Königsfrauen der „Kronprätendenten", der Frauen, die sich für die Männer opfern und die Ibsens dichterische Krone trugen, ehe er die Gestalt des starken, ganz auf sich selbst gestellten Weibes fand und bis zum äußersten entwickelte. Die zarte, frische Solveig ist es, die von den Eltern und der kleinen Schwester weg zum Peer hinaus in den Wald zieht. Mit dem Abenteurer, der sein Glück bei den Antipoden sucht, verlieren auch wir sie aus den Augen, aber mitten in der immer groteskeren und bewegteren Handlung hören wir auf eine kurze Weile eine

„blonde, hübsche Frau im mittleren Alter" vor der Hütte mit dem Renntiergeweih singen:

„Wohl vergeht der Winter, die Sommerzeit,
Dann das Jahr, und du bist noch immer weit —
Doch endlich kommst du, dann bleibst du hier,
Und ich warte solang, das versprach ich dir."

Und als er endlich, endlich nach Hause kommt, da empfängt ihn mit immer gleicher Sanftmut ein erblindetes eisgraues Mütterlein:

„Du hast mir zu einem schönen Gesang
Das ganze Leben gemacht — o Dank!
Dank, daß du kamst, währt's noch so lang!
O herrliches Pfingsten-Wiederfinden!"

So singen arme geblendete Vögel, in deren Herzen ein ewiger Frühling blüht. Die Liebe des Weibes zum Manne hat sich längst in ein heiligeres Gefühl verwandelt. „Mein lieber Knabe" redet die selige Alte den Geliebten an. Die tote Mutter steht verklärt in der liebenden Solveig wieder auf. Sie wird zur Pietà; und mehr noch: als er in ihrem Schoße liegt und sie ihm das Wiegenlied singt, wird sie zu der mütterlichen Erde, zu der großen Mutter Natur, die ihr Kind zurückempfängt.

„Knabe ruht' an der Mutter Brust
Sein Leben lang; o meine Lust!"

Dieser Sang ist der Tod. Ibsen selber hat es — was wohl nicht nötig gewesen wäre — seinem Übersetzer Passarge, wie uns dieser in der von Reklam im Jahre 1887 veranstalteten zweiten Ausgabe des „Peer Gynt" mitteilt, ausdrücklich bestätigt.

Das Werk als Ganzes, dessen Komposition von Goethes Faust und zwar dem zweiten mehr noch als dem ersten Teil stark beeinflußt ist (das Schlußwort vom Ewig-Weiblichen erscheint darin sogar fast wörtlich in deutscher Sprache) — das Werk als Ganzes hat in Deutschland einen schwereren Stand noch als in Norwegen, dem alle sagenhaften Heimatsklänge, alle lokalen Anspielungen vertraut oder doch leicht zu vermitteln sind. Wenn man es aber dort unter Ibsens Werken obenan stellt, dann ist das wohl nur eine Übereinkunft in Worten, denn seine großen dichterischen Schönheiten wiegen die Mängel seines Baus, seine

zahlreichen Unklarheiten und sein fragmentarisches und dramatisches Wesen nicht auf, und man kann von ehrlichen Landsleuten Ibsens deutlich genug hören, daß es mit seinem Verständnis auch in der Heimat des Dichters nicht weit her ist. Zwar dem psychologischen Prozeß, den der Held durchläuft, wird man im großen und ganzen unschwer folgen können. Eine unbändige Phantasie, die alles Innere nach außen versetzt, nimmt auch das Äußere ebenso leicht für Schein und findet sich zwischen Traumwelt und Wirklichkeit nie ganz zurecht. Daß sich mit dieser unablässig bildenden Kraft, die doch wieder nicht stark genug ist, sich zum Künstlerischen zu erheben, eine riesenhafte Unternehmungslust und ein harter Wille zur Durchführung großer Pläne verbinden können, das wissen wir Deutschen von uns selber hinlänglich. Besitzen wir auch nicht die Neigung, so grad' ins Blaue hinein zu phantasieren, wie Peer Gynt es tut (der das norwegische Volk vertritt, wie Ibsen ausgesprochen), so wissen wir uns doch etwas mit unsren schwärmerischen Stimmungen, mit unsrem Idealismus und unsrem weichen Herzen, und gleichwohl haben wir die weitsichtigsten, klügsten und härtesten Politiker hervorgebracht, solche Gewaltigen, wie Friedrich den Großen und den Fürsten Bismarck, und im Ausland werden wir gar zu gern als rücksichtslose Egoisten und Ausbeuter verschrien, als Tückebolde, vor denen die Welt auf der Hut sein müsse. Es ist also gar nicht verwunderlich, daß aus dem Phantasten Peer ein Unternehmer im allergrößten Stil wird, der „sich selbst genug" sein will, wie die schlauen Trolle, und das „Gyntsche Selbst" mit allen Mitteln zur Geltung bringt.

„Das Gyntsche Selbst, das ist das Heer
Von Wünschen, Sehnsucht und Verlangen,
Das Gyntsche Selbst, das ist das Meer
Von Hoffnung, von Genuß und Bangen,
Kurz das, was mir die Brust bewegt
Und mich bis in den Grund erregt."

Das ist das Evangelium eines kaltherzigen Strebers, der es in den Befreiungskämpfen der Griechen mit dem Darlehn für den Türken hält und der es sich in den Kopf gesetzt hat, Kaiser zu werden — was ihm denn ja wirklich auch gelingt, nur anders

als er es sich geträumt hat. Aber sein Erbteil von der Mutter her, die Haltlosigkeit, die von seinem Phantasieleben unzertrennlich ist, zerstört ihm jeden kaum errungenen Gewinn wieder. Schweden und die Vertreter der Großmächte nasführen den norwegischen Helden, eine Beduinenschönheit rupft ihn wie einen reichen Bauerssohn, der zum ersten Male die Residenz besucht, und „der große Peer", der zu spät erkennt, daß er sein wahres Kaisertum (die Liebe) im Stich gelassen, endet so arm wie er ausgegangen. Ist aber Peer Gynt Norwegen und ist der Steinhoff des „Jugendbundes" eine spezifisch norwegische Figur, dann erinnert dieser letztere Patron, der an seine eignen Lügen glauben lernt und phantastisch-kühn strebt, gewinnt und verliert, auf seinem niedrigen Niveau merkwürdigerweise ein wenig an den Helden, der vertieft und fast ebenso mystisch in John Gabriel Borkman und manchem der Ibsenschen Faullenzer, Träumer und Streber (Hjalmar Ekdal u. a.) wiederkehrt. Die psychologische Grundlage des Charakters wäre also verständlich genug, und nur seine Umgebung, das Drum und Dran der übrigen Personen, die größtenteils nur wie Reflexe der Phantasie Peer Gynts wirken, macht dem Verständnis zu schaffen. Doch auch davon ist manches gedeutet. Der „Krumme" wäre danach „die stumpfe Welt", die mit ihrem passiven Widerstand den starken Willen des Individuums lähmt, Huhu einer der Sprachstreber, welche die dänische Schriftsprache durch eine „national-norwegische ersetzen wollen". Doch bleiben noch Rätselfragen genug zurück. Aber die sind auch fernerhin Ibsens Freude, wie sie Goethes waren, und es wäre nur zu verwundern, wenn sie fehlten. Zu einer Bühnenaufführung, die man in Norwegen versucht hat, wird es in Deutschland wohl schwerlich kommen, aber unsere Konzertsäle haben Frucht daraus gezogen: Griegs Lieder und Orchesterstücke, die er zum „Peer Gynt" geschrieben, Aases Tod, Anitras Tanz, Solveigs Gesänge u. a. gehören zu des Meisters schönsten Schöpfungen.

Das war die norwegische Saat, die dem Dichter auf römischer Erde so herrlich aufgegangen war. Im Winter 1868 auf 1869 brachte er auch den „Bund der Jugend" noch in die Scheuer. Sollte ihm denn aber der überreiche italische Boden nicht auch

ein paar Körner zugetragen haben, die vielleicht nur Zeit gebrauchten, um in seinem Schöpfergeist Wurzel zu schlagen und Keime zu treiben? Gewiß; und das Gegenteil wäre fast undenkbar. Als ihn die neuen Eindrücke überwältigten, die fremde Natur, die verfallenen Denkmäler der Geschichte, die neue Kultur, die sich über den Ruinen erhoben, da hatte es ihn rasch getrieben, zum Drama zu verdichten, was ihm aus jedem Stein und jeder Säule sprach: den Kampf der antiken Welt mit dem Christentum, dessen ungeheure Macht sich dem Dichter in dem päpstlichen Rom von damals noch doppelt so sichtbar verkörpern mußte, wie in unsren Tagen. Er begann mit einer gewissen Hast sein großes Werk vom Kaiser Julian. Aber wiederum wirkte das Gesetz des Gegensatzes. Die Heimat hatte von seiner schaffenden Kraft Besitz ergriffen — der neue Stoff mußte warten, bis er sich von selber zum Kunstwerk fügte, und das geschah erst im Frühling 1873 in Dresden „unter dem Einfluß des deutschen Geisteslebens" wie Ibsen sich ausdrückt, des Kriegsjahres und der nachherigen herrlichen politischen und nationalen Entwicklung unsres Vaterlandes. In Rom, so meint er in dem Brief, dem jene Stelle entnommen ist und den Otto Brahm in der biographischen Skizze zitiert, die er der Ausgabe von „Kaiser und Galiläer" in der Übersetzung von Paul Herrmann (Berlin 1888, Verlag von S. Fischer) voranschickt — in Rom habe er mit dem fremden Stoff nicht zurechtkommen können, denn seine Lebensanschauung sei damals noch „national-skandinavisch" gewesen. Immerhin wird sich seine innere Befreiung aus der Enge des Heimatlichen dort schon vorbereitet haben, wenn sie sich auch nicht sofort in seinen Schöpfungen kundgab, und jedenfalls hatte Italien auf den mächtigen weltgeschichtlichen Vorwurf mehr Einfluß als Deutschland. Wie tief sich der Geist des Dichters in die fremde Welt und ihre Geschichte versenkt, wie voll er sich in der Stille an ihren Brunnen getrunken, ohne daß es ihm selber klar zum Bewußtsein gekommen wäre, davon gibt fast jedes Wort seiner Dichtung beredte Kunde. Und nicht das Wort im engeren Sinne allein: Charakteristik, Stimmung, das Fluidum, das diese ungezählten Menschenscharen umwallt, alles trägt den unbestimmbaren Duft jener Zeit. Keine

Regung der Geschichte jener Tage scheint übersehen, und aus der unablässig und unruhig auf- und abwogenden Flut tauchen immer wieder, oft nur auf ganz kurze Zeit, für einen Augenblick, neue, fesselnde, nicht leicht vergeßbare Köpfe auf. Der mißtrauische, haltlose und ängstliche Kaiser Constantius; der brutale stiernackige Cäsar Gallus; die kaiserliche Buhlerin und Christusschwärmerin Helena, die die Frucht ihres Leibes von dem „Galiläer" selber empfangen zu haben glaubt (Julian ballt die Faust nach oben, als er es hört), Helena, die so fein das „reine Weib" tragiert und sich, auch ehe das Gift sie ihrer Sinne beraubt, in all ihrer nackten Sündlichkeit furchtbar enthüllt; der milde mädchenhaft-zarte Agathon; Basilius von Cäsarea, der ihm gleicht, und der edle, freie, mutige Gregor von Nazianz, der kluge, aufgeblasene und ichsüchtige Weisheitslehrer Libanius, die wankelmütigen Heerführer und die gesinnungslosen Höflinge; und jene herrlichen Gestalten aus dem zweiten Teil der Dichtung: die Psalmensängerin Publia mit ihrem Sohne, dem Knaben Hilarion, der im Gesang den Martertod stirbt, Makrina, die fromme Schwester des Basilius, der Bischof Maris, der Blutzeuge Kyrillos, und die Treuen und Ungetreuen, die sich um den neuen Kaiser scharen; der pflichtgetreue Jovian, dereinst Julians Nachfolger, der rechtschaffene Ursulus, der Arzt Oribases, der Hausmeister Eutherius und zahlreiche andere. Wer diese tausendköpfige Menge so scharf zu sehen und wiederzugeben vermochte, ohne sie doch in lauter Einzelwesen aufzulösen, wer vielmehr immer spüren ließ, daß diese Individuen alle nur Teile eines größeren Ganzen, eben einer Masse sind, die an sich wieder wie etwas Persönliches lebt, der hatte sich als einen Meisterschilderer geschichtlicher Bewegungen ausgewiesen und konnte sicher sein, daß ihm seine Leser willig glauben würden, so und nicht anders habe sich das Wachstum der christlichen Macht vollziehen müssen, trotzdem oder gerade weil der Herr der Welt sie unterdrückte. Man glaubt den christlichen Gedanken in der zweiten Hälfte des Werkes selber Gestalt annehmen und sieghaft vorrücken zu sehen — mit solch' persönlicher Gewalt wirkt der Geist, der die Christen treibt, auf ihre Widersacher und auf uns, die Leser, ein.

Aber leider, auf dieser mächtig bewegten Flut mit ihrer Strömung und Gegenströmung hätte der rechte Held schwimmen müssen, der ihr die Brust bietet, um endlich von ihren Wirbeln verschlungen zu werden: und dieser Held ist Julian nicht. Die persönlichen Kämpfe, die er in seinem Innern auszufechten hat, nehmen keine dramatische Gestalt an. Die Wunderdinge, die sein Lehrer Maximus zu beschwören weiß, verschleiern und trüben den rein psychologischen Vorgang. Nach den beiden Reichen, die waren, dem Reich, das auf dem Stamm der Erkenntnis und dem des Kreuzes gegründet war, soll das dritte kommen, daß beide haßt und liebt, und das seine lebendigen Quellen in Adams Hain und unter Golgatha hat, das Reich der Vereinigung von Fleisch und Geist; zu den beiden großen „Helfern der Verleugnung", Kain und Judas, soll als dritter Julian selber treten. Oder, um aus dem Sprachgeist der Mystagogen zu flüchten: Julian, der sich durch die „ideale Forderung" Christi geknechtet fühlt, will frei sei; sein schönheitstrunkener Sinn dürstet nach den Sitten der versunkenen Griechenwelt. Aber er fühlt: „wer einmal unter ihm gestanden hat, ich glaube, er wird ihn niemals ganz los". Doch Maximus treibt ihn vorwärts: „Siegesmutig, wie ein Reiter auf seinem feurigen Roß, mußt du dich über den Galiläer setzen, wenn du bis zum Kaiserthron vordringen willst." Und Julian will. „Das Leben oder die Lüge." Einiger mystische Hokuspokus noch, den vielleicht andere verstehen, nicht ich — und es ist getan. Das „Sollen" hat ein Ende. Julian fühlt sich frei. „Auf in den Tag, nach Rom und Griechenland", ruft er seinen Treuen zu. „In den Tag — durch die Kirche", auch räumlich durch die Kirche, in der die Gläubigen gerade die Leiche der schändlichen Helena wie die einer Heiligen betend umgeben. „Mein ist das Reich", das dritte Reich, so ruft und so meint Julian, während die Christen singen „Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit". Das geschieht in einer mächtigen Szene am Schlusse des ersten Teils, der den Untertitel „Caesars Abfall" führt.

Die Entwicklung Julians hat sich damit, wenn auch nicht dramatisch (bis auf eine einzige große Ausnahme, von der noch zu reden sein wird), so doch einleuchtend und fesselnd vollzogen.

Wir sind dem Jüngling, der einstmals selber Heiden zum Christenglauben erweckt hat und der nun zweck- und tatenlos sein Leben am Hofe des Constantius verträumt, nach Athen zu den Sophisten, von Athen nach Ephesus zur Mystik gefolgt, und wir verstehen seinen Entschluß, die alten Götter zurückzuführen, trotz der dunklen Reden des Maximus und seines eignen noch dunkleren Tuns in jener so gewaltig endenden Szene in den Katakomben vollkommen. Sobald er aber zur Tat schreitet und mit der Erneuerung des Heidenglaubens Ernst macht, ist es nicht nur um sein kaiserliches, sondern auch um sein einfach-natürliches Ansehen kläglich getan. Er hält lange und langweilige Staatsreden im Stil des König Prusias in Grabbes „Hannibal". Eine Rhetorik mit unablässigen Frage- und Ausrufungszeichen, die niemals einen echten Naturlaut, sondern immer nur bombastische oder gezierte Phrasen hören läßt. Und Julian sprach doch vordem ganz vernünftig. Oder spukt darin schon der Cäsarenwahn? Seine Sehnsucht nach dem „Leben in Schönheit" wirkt darum gerade so unecht wie bei der späteren im Kern ihres Wesens allerdings ganz anders gearteten „Hedda Gabler", und den dionysischen Zug, von dem er schwärmt, spüren wir seiner Natur nicht ab. (Es ist nicht das einzige Schlagwort, nicht das einzige szenische Bild aus Ibsens Gesellschaftsdramen, das hier bereits vorklingt.) Zwar trägt Julian „Weinlaub im Haar", aber statt der Bacchanten umgeben ihn Trunkenbolde — der dem Dichter geläufige Gegensatz taucht gleichfalls schon hier auf. Die Mänaden, die ihm folgen, als er selber als Dionysos die Straßen durchzieht, stammen aus dem Bordell, der Panther, den der Gott reitet, ist ein simples Grautier. Was Julian beginnt, wird zur Karikatur, zur Parodie. Er ist wohl mit seinen Wünschen, seinen Theorien und Absichten, aber nicht mit seinen Sinnen ein Hellene. Ein übergelehrter, alberner Pedant, komödiantisch, wenn er in Antiochia den Apollo anruft oder im zerlumpten Mantel, ungekämmt, mit Tintenfingern, wie ein Nachmittagsprediger den Dichter Herakleus abkanzelt und dem Volk mit seinen Schriften droht. Und dies lächerliche Wiederfinden Julians mit Libanius, des „Liebenden" mit dem „Geliebten", als lebten diese Menschen in der Emp-

findungswelt des griechischen Eros! Das alles stimmt nicht ernsthaft und ist kaum zu ertragen. Und will man etwa auch darin Ibsens Neigung erkennen, sich von seinem dramatischen Geschöpf loszulösen, besser noch loszusagen und es zu persiflieren, dann hätte sich dieser unheilvolle Hang auch hier schon schwer gestraft. Erst das nahende Ende bringt uns den Aufgegebenen wieder näher. Wie er sich immer mehr nur als ein „Halber" erweist, je mehr er ein Ganzer sein möchte, „der Gott der Erde und der Kaiser des Geistes in Einem, in Einem, in Einem"; wie er immer tiefer in seinem Herzen spürt, daß er von dem Zimmermannssohn, unter dem er einst gestanden, nie mehr „ganz los kann" — das ergreift uns durch seinen tragischen Zwiespalt und deckt uns die ganze Bedeutung des Stoffes auf, von der einst auch Schiller so erfüllt war, daß er sich des öfteren mit dem Gedanken trug, den Apostaten in den Mittelpunkt eines geschichtlichen Dramas zu stellen. Und es stimmt zu dem Geiste des ganzen Werkes, daß das berühmte Wort „Du hast gesiegt, Galiläer" nicht Julians letztes und ein wirklicher Abschluß seines vergebenen Ringens ist. Er glaubt nichts widerrufen, nichts bereuen zu müssen, dem schönen Erdenleben bringt er noch einmal seine Huldigung, aber er endet doch mit dem Worte: „O Sonne, Sonne, warum betrogst du mich?" Und Maximus spricht über der Leiche des von ihm Verlockten: „Wollen heißt wollen müssen." So macht der Sterbende, den aus der Hand seines Jugendfreundes Agathon die „Römerlanze von Golgatha" getroffen, wie der Überlebende mit der menschlichen Freiheit ein Ende. Sie fühlen sich nur als Werkzeuge „der geheimnisvollen Macht, die in bedeutendem Grade über den Ausfall der menschlichen Unternehmungen entscheidet".

Leider macht aber auch dieser Schluß das Ganze zu keinem Drama. Denn wenn auch das Christentum darin die alten Götter bekämpft und besiegt, wenn auch Julian persönlich eine innere Entwicklung durchläuft, die zu der des Christentums im umgekehrten Verhältnis steht, so vollziehen sich beide Prozesse doch nicht in dramatischer Form, also auf dem Wege eines beständigen Fortschreitens und eines steten Niederschlags innerer

Vorgänge zu äußeren, einerlei ob rasch oder langsam, geräuschvoll oder leise. Und wenn — dann wäre der Fortschritt des Christentums immer noch weit eher dramatisch zu nennen als der Entwicklungsgang Julians. Nur empfindet man leider ideelle Faktoren, wie einen Glauben oder eine Weltanschauung, selbst wenn sie sich so zu personifizieren scheinen wie hier, doch nicht in dem Maße als leibhaft, daß sie als dramatische Gestalten gelten könnten, und die ungeheure Breite der Ausführung rückt ihre Linien im „Julian" so weit auseinander, daß wir sie als dramatisch oder vollends als theatralisch gar nicht übersehen. Das Ganze macht darum nur den Eindruck eines dialogisch und szenisch gestalteten weltgeschichtlichen Romans, der sich in kleinen Szenen des öfteren dramatisch verdichtet und zuspitzt und nur einmal, dann aber auch in hervorragender Weise, das volle Wesen des Dramas und zwar zugleich auch eines meisterhaften Bühnendramas annimmt. Es ist der vierte Akt des ersten Teils. Julian, der Sieger, in Furcht vor seinem Herrn, dem er den Sieg errungen, ist dem Abgesandten des Kaisers und den feilen Hauptleuten schonungslos verfallen, wenn er seinen Kopf nicht klug aus der ihm schon bereiteten Schlinge zieht. Wessen Rom fähig ist, weiß man, und die in Todesqualen sich windende Helena, die von den vergifteten Pfirsichen genossen, die Constantius ihr geschickt, zeugt aufs neue dafür. Sie mußte fort, weil sie einen Sohn gebären könnte, und Constantius gedenkt sich ja wieder zu vermählen. Immer enger legt sich die Schnur um Julians Hals. Da ist es nun ganz großartig, wie der schon Verlorene die Soldaten herbeiruft und mit der Beredsamkeit eines Antonius die „Freunde und Kampfgenossen", die ihn schon niederschlagen wollen, auf seine Seite bringt. Er weiß (wie Wallenstein), daß der Unterbefehlshaber Laipso tapfer bei Argentoratum gefochten, er erinnert sich der jetzt geheilten Wunde des tapferen Varro, der längst Hauptmann sein müßte; fünf Goldstücke und ein Pfund Silber dachte er jedem Soldaten zu schenken; er weint (wie Antonius), als er der wehrlosen Frauen und Kinder seiner Krieger gedenkt; er höhnt den Kaiser, während er ihn zu ehren scheint — und scheinbar wider seinen Willen hat er sie endlich dahin gebracht, daß sie

wie der Alemannenkönig Knodomar rufen: „Es lebe Kaiser Julian!“ Und er: „Des Heeres Wille geschehe! Ich beuge mich vor dem Unabwendbaren und erneuere alle Versprechen —“, und in Vienna will er warten, ob „sein tiefgebeugter Vetter billigt, was wir hier zum Besten des Reichs beschlossen haben“. Diese Rede ist trotz der Shakespeare-Reminiszenzen ein diplomatisches und politisches Meisterstück und die ganze Szene von der stärksten Theaterwirkung. Aber — denn ein Aber stellt sich leider auch bei ihr ein — taugt diese List, diese Gewandtheit, diese schlaue Rhetorik zu dem Julian der vorigen Akte und zu dem „Kaiser Julian“ des zweiten Teils? Ich vermag keine Brücken herüber und hinüber zu schlagen. Der Julian dieses Aktes steht psychologisch ganz für sich allein. Der Akt ist, in diesem wie in dramatischem Sinne eine Insel, die keinen Zusammenhang mehr mit dem festen Lande des Stücks hat, das „Kaiser und Galiläer“ heißt.

Dieser und der großartige Schluß des fünften Aktes mußten es auch gewesen sein, die einen trefflichen Bühnenfachmann, den Oberregisseur Leopold Adler, damals am Leipziger Stadttheater, verlockten, das weitschichtige Werk auf die dortige Bühne zu bringen (im Dezember 1896), so eingerenkt und zurechtgeschnitten, daß es die übliche Dauer eines Theaterabends nicht sehr überschritt. Eine mühevolle und doch nicht unmögliche Arbeit, wenn man sich der tötlichen Längen erinnert, die ausgemerzt werden mußten und — konnten. Und Adler hat sie mit großer Klugheit beseitigt, niemals zum Schaden des Verständnisses der Dichtung. Wichtiges, sogar Wesentliches, das bei Ibsen einen zu schwachen Ausdruck gefunden, hat er hervorgehoben und Anfang und Ende, zumeist mit sehr diskreter Hand, fester mit einander verknüpft. Den frommen Agathon, Julians eigentliches Widerspiel, läßt er aus der Handlung nicht während langer Akte verschwinden, wie Ibsen es tut, und den Ritter Sallust ersetzt er durch den tüchtigen Jovian, der anfangs noch unter den Schülern des Libanius, bald ein überzeugter Galiläer wird, der seine Pflicht tut und dem Kaiser gibt, was des Kaisers ist. Mit besondrem Geschick sind die im Original weit getrennten Szenen der christlichen Märtyrer zusammengefaßt,

und alles in allem enthalten das Vorspiel und die fünf Akte, die bei Adler den gekürzten Text aufnehmen, alles, was in Ibsens „Kaiser und Galiläer" dramatisch ist. Freilich nicht auch alles (und das ist bei solchen Bearbeitungen fast schon selbstverständlich), was dichterisch und gedanklich wertvoll und bedeutend ist. Das würde mich indessen nicht beunruhigen, wenn die Wirkung der trefflichen Adlerschen Bearbeitung eine noch dramatischere hätte sein können. Aber das verwehrte das Original und seine Eigenart. Ein Drama, das in persönlichen Konflikten und Gegensätzen gipfelt, konnte Ibsens Julian-Tragödie nicht werden, und das ist es schließlich doch, was das Theater will. Auch Völker können dramatische Helden sein, auch geschichtliche Strömungen Konflikte erzeugen, aber auf der Bühne müssen sie sich persönlich verdichten, wie sie es in Schillers „Tell" tun. Und nur aus der Tatsache, daß der Leipziger Regisseur das nicht noch mehr zu tun vermochte, vermag ich es mir zu erklären, daß seine Aufsehen erregende Arbeit in Leipzig selbst nicht öfter als viermal auf die Bühne gebracht wurde und keine andern Theater zur Nachfolge reizte. Denn nur das Belle-Alliance-Theater in Berlin wagte es im März 1898 mit einer Bearbeitung seines damaligen Direktors Georg Dröscher, die sich im allgemeinen in denselben Gleisen bewegte. Sie hatte äußerlich insofern mehr Glück, als sie es auf mehr als zwanzig Aufführungen brachte. Aber die Berliner Theaterverhältnisse gestatten eine weit ergiebigere Ausnutzung einer „Novität" als die der Hof- und Stadttheater im Reich, auch der größeren, die Oper und Schauspiel und in diesem wieder jedes Genre zu pflegen haben. Auch mochte das Gastspiel des ausgezeichneten Heldendarstellers des Hoftheaters zu Dresden, Paul Wiecke, in der Rolle des Julian, die Anziehungskraft des Stücks auf die Berliner verstärken. Doch fehlte auch der Leipziger Aufführung nichts, um ihm den Erfolg zu sichern, weder in der mise-en-scène, die der Bearbeiter dort so gut wie Dröscher am Belle-Alliance-Theater selber zu besorgen in der Lage war, noch in der Wiedergabe des vielgestaltigen Helden, eines dramatischen und theatralischen Proteus, durch Herrn Friedrich Taeger.

„Kaiser und Galiläer“ ist Ibsens letztes historisches Schauspiel geblieben. Es blieb auch das letzte, das auf einem andren Boden und unter andern Menschen als denen seiner Heimat spielt. Denn immer fester nur schloß das Ausland sein Herz an sein Volk. Und doch war es ein Bedürfnis für ihn, sich fern von der Heimat zu halten, um sich den Blick für ihre Größe und Schwäche klar zu bewahren und seine Liebe in der Enge ihrer Verhältnisse nicht verkümmern zu lassen. Denn immer noch herrschte der elende Zopf- und Cliquengeist dort, der ihn zehn Jahre vor der Vollendung seines Julian in die Fremde getrieben hatte, und die unglücklichen politischen Zustände konnten den Charakter seiner Landsleute unmöglich veredeln. Aber er trug der Heimat keinen Haß wie es der gleich ihm verbannte Byron tat. Wie er seine größten Schöpfungen aus ihrem Geist heraus empfunden und mit ihrem Mark gefüllt hatte, so wanderten auch seine Gedanken wie der Reiter seines Gedichtes, „wohl jede Nacht nach des Schneelands Hütten von des Sonnenstrands Pracht“, und er küßte im Geiste die Hand, die ihm den „bitteren Trank der Labe in tiefen Kelchen bot“, damit er als Dichter erstarke und reife. Wie viel Böses sie ihm auch noch antun würde (und er ahnte immer neue Kämpfe voraus), er konnte nicht aufhören sie zu lieben und mußte sie wiedersehen — vielleicht nur zu kurzer Umarmung, um die neugewonnenen Eindrücke in irgend ein stilles Asyl in der Ferne hinüberzuflüchten und zum Kunstwerk zu läutern, bis ihn ein neuer Liebesdrang abermals zurücktrieb. Auch hatte er seinem Lande ja nicht nur für stärkere Bitternisse, sondern auch für liebevolle Guttaten zu danken: des „Dichtergehaltes“, das man ihm einst abgeschlagen, erfreute er sich nun schon seit 1886, seine neuesten Schöpfungen hatten ihn zum berühmten Manne gemacht; und endlich — die Generationen wechseln, es war ein anderes Geschlecht herangewachsen, und auf die Jugend, die ihn im dänisch-deutschen Kriege so bitter enttäuscht hatte, hoffte er immer noch. Nicht vergebens. Der schon einige Jahre vorher gefaßte Entschluß ließ sich endlich nicht mehr zurückdrängen. Im Sommer 1874 kehrte Ibsen nach Norwegen zurück, und am 10. September machte er in der Dankrede, mit der er die öffentlichen

Huldigungen erwiderte, die die Studenten ihm dargebracht, gleichsam feierlich und vor dem Lande den Frieden mit seinem Volk und schloß einen neuen Liebesbund mit der Jugend und der neuen Zeit. Mancher Illusion, mancher großen Lebenshoffnung sei er beraubt worden, aber Dichten sei Sehen, und er habe gedichtet, was er erlebt und geschaut: das Höchste, was sich ihm nur funkenweise in seinen besten Stunden zum Schönen verklärt habe, und das Niedrige und Verkehrte, von dem der Dichter sich wie von einem Banne befreit. Ewiges also und Zeitliches. Und nie habe er das lebendige Leben der Heimat so voll und so innerlich angeschaut wie gerade aus der Ferne. In den Ehrenbezeugungen der Jugend aber empfinde er mehr als nur achtungsvolle Anerkennung, er glaube zu fühlen, daß er in ihrem Herzen lebe, und für diese Liebe, die ihm ein neues Erlebnis sei, werde er der Jugend durch sein künftiges Schaffen danken.

Der Jugend, der neuen Zeit! Der drängte alles in ihm zu, und er fühlte klar und bestimmt, daß er selber den Bergmannshammer führe, der einen neuen Schacht zum Lichte schlägt, nicht nur in die Kammer der Seelen zu neuer psychologischer Erkenntnis, auch zu freieren Ausblicken im sozialen Leben, zur Zertrümmerung und Neubildung der Gesellschaft. In einer seltsamen Mischung kritischen Scharfblicks und unpraktischer Phantastik läßt er die Weltbegebenheiten der siebziger Jahre auf sich wirken und verarbeitet sie immer nur in dem einen Sinne, der auch das Hauptthema seiner Gedichte bildet: der Geltendmachung der Persönlichkeit gegen die Allgemeinheit, des Individuums gegen Staat und Gesellschaft. Denn daß diese nichts taugen, gilt ihm als ausgemacht. Ob sie jemals etwas taugen werden, darnach fragt er nicht, und er verschließt sich der Einsicht, daß alle menschlichen Lebensformen mit den Unvollkommenheiten des Individuums zu rechnen haben, das doch schließlich den Staat und die Gesellschaft bilden muß. Aber am liebsten möchte er, ein ideologischer Anarchist, die beiden überhaupt aus der Welt schaffen. „Der Staat ist der Fluch des Individuums — Der Staat muß fort" — schreibt er an Georg Brandes. Was darnach kommt, das kümmert ihn nicht, und die Pariser Kommune grollt er, daß sie ihm durch

ihre Wüsteneien seine „vortreffliche Staatstheorie“ (es hieße wohl richtiger Nichtstaatstheorie) verdorben habe. Darum war er aber gerade berufen, einer der großen Helfer in den Nöten unsrer Übergangszeit zu werden. Er kritisiert nur, er legt die Schäden bloß, er will sie ausbrennen. Gegen jedes Bedenken, daß es bei den Kuren, die er vorschlägt, dem Patienten auch das Leben kosten könne, verschließt er das Ohr. Das geht ihn zunächst nichts an. Beginnt bei der Säuberung mit euch selbst, dann säubert ihr auch die Gesellschaft — sehr gut; so weit folgen wir gern. Aber: wenn ihr erkannt habt, was not tut, dann geht getrost eure eigenen Wege — und fort mit Staat und Gesellschaft: da scheidet sich der Dichter von dem ernst zu nehmenden Reformator; und Ibsen hat ja über so manchen seiner phantastischen Neuerer selber sarkastisch die Nase gerümpft. Gleichviel: auf den Träumen eines Dichters wird kein Staatsmann und kein Sozialreformator seine Bauten errichten. Und hier gilt es nur, den Weg zu zeigen, den Ibsens Theorien einschlagen. Auch ist er ja glücklicherweise viel zu sehr Dramatiker, als daß das vielfältig Individuelle seiner Personen und Konflikte nicht um ihrer selbst willen unser Interesse wachrufen und fesseln sollte. Er zeichnet uns zunächst immer Menschen, keine personifizierten Ideen. Und auch als er in seiner letzten Periode damit beginnt, sie zu Symbolen zu erhöhen, behalten sie immer noch Persönliches genug, das uns, oft magisch, anlockt. Und fehlt auch das, verflüchtigt sich ihr Leibliches ganz zu Ideen und Problemen, dann hält eins sie in unserem Interesse immer noch aufrecht: das mächtige Temperament, der originelle Geist, kurz die Persönlichkeit ihres Dichters, der keinen Stoff berührt kann, ohne ihm sein eigenartiges Siegel aufzudrücken.

Im innersten Kern ist auch Ibsens „Brand“ ein Gesellschafts-, d. h. ein soziales Drama, insofern es den Individualismus auf die äußerste Spitze treibt und die Vorfrage zur Wiedergeburt der Gesellschaft auf das gründlichste erörtert: die Läuterung des einzelnen von den Wucherungen des Stumpfsinns, des Leichtsinns und des Irrsinns, wie der Dichter es formuliert, kurzweg des Egoismus in all seinen Erscheinungsformen. Welch'

unentbehrlichen Schlüssel das Werk für das Verständnis der späteren und eigentlichen Gesellschaftsdramen Ibsens uns darbietet, habe ich bereits erwähnt, und nur kurz sei hier daran erinnert. Aber sein dichterischer und symbolischer Charakter sprach gleichsam nur den Prolog zu der Fülle der Gesichte, die der Dichter und Dramatiker an uns vorüberführen sollte, und die alle nur Paraphrasen über Brands Thema „alles oder nichts" sind. An der Wirklichkeit sollte sich sein Evangelium nunmehr bewähren, und diese Wirklichkeit sollte, wie es dem Hange der Zeit entsprach, so echt wie möglich erscheinen: nicht in naturalistischer Ungebundenheit, denn mit der hat Ibsens Sprache, die Feinheit seiner Komposition, die theatralisch wohlbedachte Wirkung seiner Handlungen nichts zu tun. Aber doch in den Lebensgewohnheiten der bürgerlichen Gesellschaft, deren Typen er in den norwegischen Klein- und Großstädten genugsam kennen gelernt hatte und für die er bei seinem Besuch in der Heimat, der ja nicht der einzige blieb, immer neue und charakteristische Vorbilder fand, die oft so persönlich wirkten, daß die angeblich Gemeinten den Dichter mit Vorwürfen und Schmähungen überhäuften.

Doch ging der Dichter nicht so bald, nachdem er „Kaiser und Galiläer" abgeschlossen und seinem Vaterland nach seinen Werken auch sich selber einmal wiedergeschenkt hatte, an die große Arbeit, in der er fortan seine Lebensaufgabe, seinen Beruf erblickte. Als hätte er sich darauf vorbereiten wollen, durch längere Enthaltsamkeit, in ernster Sammlung, sichtete er zunächst nur seine jugendlichen Schöpfungen, bildete den Vers im „Catilina" und vielfach auch die Prosa in der „Herrin von Östrot" neu, drängte die Überfülle der Worte in beiden zusammen (obgleich in der Tragödie von Frau Inger und ihren Kindern immer noch nicht genug), formte ein andrer, Conrad Ferdinand Meyer, seine Gedichte des öfteren um, und erschien erst im Jahre 1877 mit den „Stützen der Gesellschaft" auf dem Plan, der sofort auch wieder zum Kampfplatz wurde. Wie die beiden Vorläufer der langen Reihe von sozialen Dramen, die damit einsetzen, die „Komödie der Liebe" und der „Bund der Jugend", so sollten auch die „Stützen der Gesellschaft" den unglaublichsten Mißdeutungen der Kritik und

dem heuchlerischen Groll derjenigen, die sich zumeist getroffen fühlten, für eine Weile unterliegen. Aber für sie kämpfte die Wahrheit; die Niederlage verwandelte sich bald in einen glänzenden Sieg. Die „Komödie der Liebe" aber, die sich schon durch die Versform von den eigentlichen Gesellschaftsdramen abscheidet, brachte es zu keiner Ehrenrettung, auch durch die Aufführungen im Belle-Alliance-Theater zu Berlin nicht (die erste fand am 18. Oktober 1896 statt), und der „Bund der Jugend", der die politische Lüge ungemein drollig, wenn auch etwas zu leicht, behandelt, erlebte zwar nach seiner ersten brutalen Ablehnung eine anständige Auferstehung, sogar in des Dichters Gegenwart, aber über die skandinavischen Grenzen ist er erst ganz kürzlich (durch die Aufführungen im Lessing-Theater) gedrungen, und den späteren sozial-politischen Dramen des Dichters kommt er an Gehalt nicht gleich.

Die „Komödie der Liebe" war in der Tat des Geschreis, das sie umtobte, in der Schätzung eines besonnenen Beurteilers nicht wert, weder in ästhetischem noch moralischem Sinne. Sie kämpft wider gemalte Feinde und sie tut es viel zu pomphaft aus einer feurigen und großen, aber ganz unpraktischen Gesinnung heraus, und was das schlimmste ist: sie schlägt sich zu guterletzt selbst ins Gesicht. Daß die Rose der Liebe, nachdem ihr Frühling dahin ist, im besten Falle Hagebutten liefert — das ist nun nicht anders. Das Drum und Dran der Verlobungen, die Gratulationen, die Visiten, die guten Ratschläge von allen möglichen Tanten und sonstigen Anverwandten sind den ernstlich Liebenden ein Greuel, und mit scharfen Strichen und schreienden Farben wären diese Belästigungen und Torheiten sehr lustig zu schildern gewesen. Auch daß der Brautstand an und für sich zur Kette werden kann, bedarf keiner umständlichen Darstellung — aber dem kann sich jede halbwegs freie Seele entziehen, nicht durch einen egoistischen Bruch mit dem einst geliebten Wesen (denn da gibt es Treuverpflichtungen, die kein sittlich fühlender Mensch in den Wind schlägt, selbst auf die Gefahr hin, sich zu opfern), sondern dadurch, daß man sich nicht vorzeitig bindet, ehe die Liebe zur Ehe führen kann. Wer den Verlobungs-Soupers und -Diners

entgehen will, dem stehen die Wege nach allen Richtungen der Windrose offen, und wenn man mutig ist, schlägt man sie einfach aus. Warum denn also in endlosen Variationen und oft sehr gefälligen und geistfunkelnden, aber viel zu breit gesponnenen Versen das Thema zu Tode hetzen, daß die Liebe poetischer zu sein pflegt als die Verlobung, die mit allen Erschwernissen der Ehe bepackt ist, ohne ihrer Freuden teilhaft zu werden, die ebenso viel prosaische Rücksichten zu nehmen hat wie diese und dabei die Freiheit des Handelns aus eigener Verantwortung tötlich lähmt? Die Verlobten riechen für Ibsen-Falk „nach Moder". Sie sind in den Mäßigkeitsverein für Seligkeit eingeschrieben. Schwarzen kahlen Waldstämmen vergleicht er sie, denen die Krone fortgebrannt ist. Eine Tasse Tee trinkt er auf des seligen Amors Ehre. Die Liebe sei zur Wissenschaft geworden, zum Stande. Ein Blatt will er für ihre Bestrebungen gründen mit Annonzen über „gebrauchte Ringe" — und so geht es fort. Das Thema ist ja unerschöpflich. Aber bei dem beständigen Reden darüber kommt nicht einmal eine eigentliche Handlung auf, und auch diese bewegt sich immer im gleichen Zirkel. Eine drolligere Wendung nimmt sie in der Szene, da es der einen Partei gelungen ist, den Kandidaten Lind zu bestimmen, seiner Braut zu Liebe seine Missionsreise nach Amerika aufzugeben, während die andere Partei das junge Mädchen gerade dazu vermocht hat, ihre Abneigung vor dem großen Ozean und der neuen Welt zu überwinden und ihrem Bräutigam zu folgen, wohin er will. Sonst bleibt die Handlung stockig, wie alle diese Ehepaare und Verlobten, die den Satz erhärten müssen, daß die Ehe der Tod der Liebe sei. Unter der Unausgiebigkeit des Stoffes leidet dann auch die Charakteristik. Auch sie ist einseitig. Es sind eben lauter Menschen, die dermaleinst schwärmten, sangen und dichteten und jetzt von Geld und Geldeswert reden: der Kopist Stüber mit seiner alternden Elster, die ihn einst durch einen sentimental gespielten Gassenhauer am Piano zu sich herübergezogen hat, und der Pastor Strohmann mit seiner Maren und seinen zwölf Töchtern, von denen glücklicherweise nur acht auf der Bildfläche erscheinen. Sie sind wie Orgelpfeifen abgestuft, folgen den Eltern auf Schritt und Tritt

und schreien unisono „Papa"! — kleine Bühnenscherze des „Theaterfachmanns", der eben auch Zeit gebrauchte, um sich in einen vom Wirbel bis zur Sohle echten und ernsthaft zu nehmenden Dramatiker umzuwandeln. Und um dieses harmlosen Geistlichen willen fuhren Strohmanns Amtsbrüder im Wetter gegen Ibsen los, mit eben so unnötigem und törichtem Eifer wie der Literat Falk, der Held der „Komödie der Liebe", gegen die zur Ehe schwörende Gesellschaft. Dichter und Eiferer zugleich, wie Ibsen selbst, das ist dieser Falk. In seinen Worten blüht die Romantik der Jugend und — soweit objektiviert Ibsen die Gestalt, die im übrigen aus seinen eigenen Liebes- und Verlobungserfahrungen heraus für ihn redet — die ganze Unreife eines Ideologen, der von der Welt noch fast nichts gesehen. Er verkündet das Recht und die Pflicht der unbedingten Freiheit der Liebe und schließt doch mit der schönen, stolzen Schwanhild, die wie er ihre eigenen Wege geht und schon einige Versuche gemacht hat, sich als Malerin, als Schauspielerin und Gouvernante auf eigne Füße zu stellen, den durch einen Ringtausch besiegelten Liebesbund, den beide, trotz aller Verzückungen ihres ersten Glücks, im nächsten Akt schon wieder lösen. Falk läßt sich umstimmen und sieht ein, was er längst hätte wissen sollen, ehe er mit seiner Weltverbesserung begann, daß „Freiheit nur im Reich der Träume wohnt und das Schöne nur im Gesang blüht", vor allem aber, daß das prosaische Tagesleben so gut seine Zeit, seine Rechte und Gesetze hat, wie der erste Rausch der Liebe. Er entsagt der Geliebten, zerstört, was er bislang geschaffen und getrieben und gelobt sich dem treuen Kampf für die Wahrheit gegen die Lüge: im selben Augenblick, als er mit der Vertretung seiner Ideale ein so klägliches Fiasko macht. Schwanhild aber folgt dem Vertreter der gesunden Prosa, der auch Falk von seinen Träumen kuriert hat, und reicht ihm (einem alten Nabob Namens Goldstadt, der einst für die jetzige Pastorin Strohmann geschwärmt hat) ohne Neigung die Hand. Also ein völliger Bankerott der Reformation. Und diesen kalten Wasserguß müssen wir hinnehmen, die wir dem phantastischen Grünschnabel Falk von Anfang an hätten ins Wort fallen und von seinem schwerfälligen Kampf gegen das närrische

Leben zurückhalten mögen. Das lohnte sich wirklich der drei langen Akte nicht.

Nun erinnern wir uns aber der lyrischen Ballphantasieen des jungen Dichters: und plötzlich bekommt die Sache ein anderes Gesicht. Da das Schöne durch die Wirklichkeit immer nur gefährdet werden kann und seinen Zauber einbüßt, darf es nicht dauern. „Laß diese Stunde nicht durch Verlängerung entheiligt werden" —, das ist der Grundgedanke auch in dem Verhalten Falks und seiner Schwanhild, und so verstanden, bedeutet ihr auffallender Schritt allerdings keine Zerstörung, sondern eine Rettung ihrer Ideale. Sie fügen sich der Wirklichkeit und bringen ihr das unvermeidliche Opfer, nur um des Besten nicht verlustig zu gehen — so will Ibsen ihr Tun gedeutet wissen, und wenn der reiche und weise Goldstadt damit einverstanden ist, daß die schöne Schwanhild ihm ihr Herz ohne ihre Hand schenkt, hätte eigentlich niemand drein zu reden.

Ob es aber so verstanden werden wird? Von dem Mädchen könnte man es noch gelten lassen. Aber auch von dem Manne? Träumer und Weltverbesserer gehen in ihm so gar nicht auf, und mit solcher Dreistigkeit und Selbstgefälligkeit hat er am Leben herumkritisiert und -räsonniert, daß sein Abgang ihm nicht so leicht hätte gemacht werden dürfen. Ibsen steht in dem Stücke als Künstler und Reformator noch mitten zwischen der dichterischen Welt seines „Brand" und seiner späteren Gesellschaftsdramen. Der Vers gibt dem Werke etwas Freies, Symbolisches, das dann getrost auch ein phantastischeres und idealeres Ende gestattet hätte — aber die dargestellten Verhältnisse sind realere als die des „Brand". Ihnen hätte darum die Prosa besser getaugt, in die der Dichter sein Werk ursprünglich gekleidet hatte. Mit ihrer Hilfe hätte das Problem realistischer behandelt und der Satire ein stärkerer Ton geliehen werden können, die dem Schluß nur zugute gekommen sein würde. Denn Falk und Schwanhild erleiden für den gesunden Menschenverstand doch eine ärgere Niederlage, als alle die übrigen Umstürzler des Dichters, und eine gründliche humoristische Abstrafung hätten sie darum wohl verdient. Das Ganze ist also ein halbschlächtiges Ding, das den eigentlichen

Ibsen wohl andeutet — mehr jedoch in dem Problem selbst als in seiner Behandlung —, das ihn aber noch nach keiner Richtung frei gibt. Er sitzt noch tief im Stoff befangen. Und jene lyrische Stimmung übergießt die Verhältnisse zwar flüchtig mit einem rosigen Schimmer von Poesie. Aber der verblaßt rasch. Und was übrig bleibt, ist des Opfers nicht wert.

Zu allem muß auch noch daran erinnert werden, daß sogar das Problem nicht einmal ganz auf Ibsens Acker gewachsen, sondern aus dem Garten der Frau Camilla Collett, geborenen Wergeland, dahin verpflanzt worden ist. „Die Amtmannstöchter" haben für das Stück ganz augenscheinlich Modell gesessen. Nur waren die Angriffe der Romanschriftstellerin in ihrem berühmten Buch weiblicher und weniger übertrieben als die des härteren und sarkastischeren Ibsen. Und Georg Brandes weist schon in seinen „Modernen Geistern" darauf hin, daß das „berühmte Teegleichnis" des edlen Falk aus der Büchse der „Amtmannstöchter" stammt. „Beschütze denn, o Menschheit", so schreibt nämlich Frau Collett, „diese erste Blüte unsres Lebens .... Zerstöre nicht leichtsinnig die zarten Herzblättchen in dem Glauben, daß die gröberen Blätter nachher noch gut genug sind ... Nein, sie sind nicht gut genug! Es ist ein ebenso großer Unterschied zwischen dem Herzen und den groben Blättern, wie zwischen der Sorte Tee, mit welcher wir gewöhnlichen Erdbewohner fürlieb nehmen, und jener, wovon der Kaiser des himmlischen Reiches trinkt, welche erst der wirkliche Tee ist; der wird zuerst geerntet und ist so zart, daß er mit Handschuhen gepflückt wird, nachdem die Einsammler sich, ich glaube, vierundzwanzigmal gewaschen haben." Ganz ähnlich vergleicht Falk das erste Grün der jungen Liebe in dem „himmlischen Reich", das heißt in dem China des Mädchenbusens der ersten zarten Teeernte. Später erst komme die Nachlese, oder um die Übersetzung von Morgenstern zu zitieren:

„Denn uns wird nur mehr Ausschuß angedreht,
Ein Nachtrieb, der wie Hanf zur Seide steht,
Ein Rest, den Sträuchern mühsam abgekargt."

„Das ist der schwarze Tee", erklärt der reiche Goldstadt, und Falk „Der füllt den Markt".

So wenig hatte also Ibsen auch auf diesem Felde seine eigne Art noch ausgefunden, daß er den Haupttrumpf der Komödie mit einem Trank ausspielen mußte, den Camilla Collett gebraut hatte.

Um wie vieles reifer war der Dichter doch geworden, als er im Winter 1868 auf 1869 in völliger Freiheit von seinem Stoff in kecker leichter Prosa den „Bund der Jugend" schrieb und statt eines konfusen und vorlauten Schwätzers wie Falk, über den man sich ärgert, den köstlichen Glücksjäger Steinhoff schuf, der uns von Herzen lachen macht. In wie weit dieser Steinhoff der Typus eines politischen Strebertums in Norwegen oder Dänemark ist oder war, ob es zutrifft, daß der „Festredner" ein Geschöpf ist, das erst in den siebziger und achtziger Jahren im Norden zum Vorschein gekommen (wie Georg Brandes in seinem Buche „Kritiken und Porträts" behauptet), das kann hier dahingestellt bleiben. Auch sollte man nicht nötig haben, die Figur einer besonderen Verdeutlichung durch einen hervorragenden Schauspieler für bedürftig zu halten, wie Brandes' Bruder Eduard es in seiner „Dänischen Schauspielkunst" getan — denn Steinhoff lebt auch ohnehin ein sehr verständliches Leben, und wenn Wilhelm Wiehe ihn in Kopenhagen noch eitler als dumm, frech und verlogen und doch dabei liebenswürdig und offenherzig fast bis zur Kindlichkeit dargestellt hat, dann hat er ihn sehr richtig erfaßt. Denn wirklich ist Steinhoffs „Dummheit" im Grunde nur der unbeschränkte Glaube an sich selbst, der sich niemals beikommen läßt, er könne auch einmal zum Stein im Brettspiel andrer und so geradezu zum Narren gehalten werden. Es bekundet ja einen fast rührenden Optimismus, wenn dieser König der Windbeutel seinem Schulkameraden nach der Gründung des Bundes der Jugend, die sich von seinen Phrasen hat fangen lassen, zuruft: „Hörst du? Sie bringen meine Gesundheit aus! Was so viele ergreift, beim ewigen Gott, das muß wahr sein!" Gleichwohl sollte man nicht verkennen, und das gilt denen, die ihn zu ernsthaft nehmen, daß der ganze Mensch satirisch überzeichnet ist — und zwar mit Meisterstrichen. So bunt treibt es denn doch der keckste Windbeutel und die bestgeölte Windfahne nicht. Dies beständige Einschwenken und Abwiegeln, das Fraternisieren

mit allen möglichen Parteien, das Verleugnen der Freunde, das Buhlen um die Gunst der Feinde, kurzum das Schillern in allen Farben und dazu die immer neuen Verlobungskombinationen, in denen seine Phantasie und seine Eitelkeit sich gefallen — die sind nicht mehr von dieser Welt. Das sind Unwahrscheinlichkeiten, die das Lustspiel dem Schwank annähern, von dem es auch sonst noch viel mit sich führt: in der Schlußsituation des zweiten Aktes, in den Gestalten des dicken Bastian und der heiratslustigen Frau Rundholm, in seinem ganzen überlebendigen Tempo. Alles ist möglich, voll echter, oft sehr feiner Beobachtungen, aber doch bis auf die ernsthafteren Figuren fast durchweg übertrieben. Die Goldverwirrungen, in die die Bratsbergs (oder die Steilbergs) geraten, tragen das allerorten übliche Theatergepräge, und das Ganze wäre trotz all seiner Vorzüge doch nicht mehr als ein unterhaltendes Bühnenstück, wenn es neben der genialen Karikatur des Steinhoff nicht auch eine nur skizzierte Frauengestalt aufwiese, die plötzlich einen ganz originellen, echt Ibsenschen Ton in die im ganzen gemütflache Konversation brächte. Es ist des Kammerherrn Bratsberg Schwiegertochter Selma, ein einstiges Wunderkind, die schon mit zehn Jahren Konzerte gegeben und um die sich jetzt noch alles auffallend liebevoll bemüht. Daß sich aus dieser Fürsorge ein tragisches Motiv sollte herleiten lassen, ahnt kein Mensch. Als aber ihr finanziell anscheinend ruinierter Gatte Erich ihr seine Lage offenbart und hinzufügt „Wir müssen das Unglück zusammen tragen", da bricht es mit unerwarteter Leidenschaft aus ihr hervor: „Bin ich jetzt gut genug?!", und sie enthüllt den Überraschten ihr lang verwahrtes Herz:

> „Wie hat mich nicht gedürstet nach einem Tropfen eurer Sorgen! Aber bat ich, so ward ich mit einem feinen Scherz abgewiesen. Ihr kleidetet mich wie eine Puppe, ihr spieltet mit mir wie man mit einem Kinde spielt. O, mit welchem Jubel hätt' ich das schwerste getragen .... Jetzt bin ich gut genug, jetzt, da Erich nichts andres mehr hat. Aber ich will nicht diejenige sein, nach der man zuletzt greift. Jetzt will ich keinen Teil haben an deinen Sorgen. — Ich will fort von dir. Lieber will ich auf der Straße singen und spielen —! Laß mich! Laß mich!"

Und durch die Mitteltür eilt sie fort.

Gott sei Dank! sie kommt im letzten Akt zurück. Täte sie

es nicht, so hätten wir ein Recht mit dem Kammerherrn zu fragen: „War denn ein Sinn in alledem?“ So unvorbereitet kommt der Sturm, und so ungerecht wirken ihre Vorwürfe. Was wir von dem angeblichen Unrecht, das Selma erlitten haben will, mit angesehen, waren übermäßige Aufmerksamkeiten, die man ihr erwies. Sie sollte vor Zugluft geschützt werden und dergleichen. Aber „schändliche Mißhandlungen“?

> „Immer sollte ich nehmen, niemals geben! Ich war die Arme unter euch! Niemals verlangtet ihr ein Opfer von mir; auch nicht zu der kleinsten Bürde war ich gut genug. Ich hasse euch! Ich verabscheue euch!“

Und dies und jenes ist bis auf einige gleichgültige Unterhaltungsfloskeln fast alles, was wir von der merkwürdigen kleinen Frau hören. Es ist ein unausgetragenes Motiv, dem wir in den „Stützen der Gesellschaft“ wieder begegnen und das sich in der „Nora“ auswächst. Dort in ausführlicher Begründung. Aber die Stelle im „Bund der Jugend“ wirft auch auf Nora und Dina Dorf ein seltsam unstetes Licht. Wie rasch ist eine junge Frau bei Ibsen mit dem Vorsatz bei der Hand, ihrem Manne, der sie liebt und bei dem es ihr im gewöhnlichen Sinne wohl ergeht, davon zu laufen, und noch dazu in den Tagen des Unglücks!

Da es dem „Bund der Jugend“ in Christiania nicht viel besser erging als dereinst der „Komödie der Liebe“, mochte dem Dichter, dessen Glücksstern sich seit dem „Brand“ gewandt hatte und den sein Vaterland nach seinem Scheiden erst hatte bewundern und lieben lernen, so wie er sein Vaterland, eine Wiederkehr längst verblaßter düsterer Träume dünken. Aber wie er zum Kämpfer berufen war, sollte ihm auch kein Kampf erspart bleiben. In dem aus freier Höhe lachend auf die Streitigkeiten der politischen Parteien herabblickenden Satiriker sah man einen Renegaten, der den Liberalismus verraten habe, und fand sogar die vermeinten Originale aus, gegen die das Stück gemünzt sei. Selbst Männer wie Björnson und Christian Elster standen in der Reihe seiner Gegner. Von dem wahrhaften munteren Leben des Stücks schien man nichts wahrnehmen zu wollen. Man suchte nur noch

nach persönlichen und politischen Anspielungen, und damit hatten die „heißhungrigen Parteiwölfe", denen der Volksfeind einige Jahrzehnte später seine ganze Verachtung ins Gesicht schleuderte, ihm sein Theatergeschick im voraus bereitet. Am 18. Oktober 1869 beehrte das Publikum der Hauptstadt das Stück mit dem allerschönsten Skandal, der sich bei den Wiederholungen noch verstärkte und vergröberte, bis die Schreier bei der dritten ihre Schuldigkeit erschöpft zu haben glaubten. Ibsen wohnte damals der Eröffnung des Suez-Kanals als Gast des Khedive bei. Die Pfeile trafen ihn und die Wunde schmerzte. Das Gedicht „Bei Port Said" beweist es, dessen letzte Strophe lautet, in der Übertragung von Passarge:

„Die Giftfliege stach,
Mein Herzblut wallte.
Ihr Sterne, o Schmach —
Mein Heim blieb das alte!
Wir schauten vom Nachen
Fregatte und Flut,
Ich grüßte die Flaggen
Und schwenkte den Hut!"

Getreuer und bittrer lautet die Morgensternsche Übersetzung in der Fischerschen Ausgabe:

„Gift und Gestank,
Fäuste, geballte —
Sterne, habt Dank, —
Mein Land ist das alte.
Wir riefen das Schiff an —
Ein Gruß über See, —
Ich plauderte, griff an
Den Hut — und ade!"

Da hört man nichts von einer tragischen „Schmach"; das kocht förmlich von Wut und Ärger.

Erst mit dem dritten seiner modernen Gesellschaftsdramen fand Ibsen seinen Feind auf einem breiten Blachfeld aus, und erst mit den „Stützen der Gesellschaft" wurde der Kampf ein völlig ernsthafter und prinzipieller. Der Schwärmer und Wortheld Falk focht mit unreifem Überschwang und einer unsympathischen Taktlosigkeit, die ihn uns in bedenklicher Verwandtschaft

mit dem Streber und Wühler Steinhoff zeigt, halb gegen läppische Philistereien, die das Aufgebot gar nicht verdienten, halb gegen selbstverständliche und unausrottbare Erscheinungen, die so regelmäßig wie die Jahreszeiten wiederkehren. Der Held des „Jugendbundes" aber mochte für des Dichters Vaterland eine eigenartige politische Bedeutung haben — für Deutschland ist diese jedenfalls nicht vorhanden und nicht einmal bemerkbar; die prächtige satirische Hauptfigur ist wohl von allgemein psychologischem, nicht aber von eigentlich sozialem Interesse. In den „Stützen der Gesellschaft" aber werden wir mitten in das Tun und Treiben unserer Städte versetzt. Die Schäden, die der Dichter uns aufdeckt, sind so ziemlich überall die gleichen, wo es einen Marktplatz und ein Rathaus gibt, und wenn man auch wünschen möchte, das Niveau wäre ein wenig höher gegriffen, mehr das einer Mittel- als einer Kleinstadt, die sich vor den freieren Lebensformen der Amerikaner schon entsetzt bekreuzigt — so können wir es doch als Beispiel für alle mit einigen Einschränkungen gelten lassen. Frühere Motive werden aufs neue, nur schärfer und kräftiger angeschlagen. Die Klatschbasen der „Komödie der Liebe" kehren wieder, jene Weiber, die die Tugend grundsätzlich behüten und froh sind, wenn sie etwas Unmoralisches ausgeschnüffelt haben. In dem Hilfsprediger Rohrland steht Pastor Strohmann auf; nur ist er nicht ganz so harmlos wie dieser und der spätere Manders der Gespenster — aber vor allem Ungewöhnlichen scheut er sich so gut wie diese, und weniger beschränkt scheint er auch nicht zu sein. Sogar die Herzensneigung zu einer herben und starken Frauennatur teilt er mit dem Manne, dem Frau Helene Alving sich einst in dem Elend ihrer Ehe an die Brust warf, damit er sie zu der Seinen mache. Der Herr Hilfsprediger. der auch wie Manders eine Stütze der Gesellschaft ist und sich mit Werken der Barmherzigkeit zu schaffen macht, liebt die junge Dina Dorf. Und auch mit dieser wird das originelle Thema wieder berührt, das das Behagen der Familiensphäre im „Bund der Jugend" so grell unterbrach. Dina Dorf ist ein Schauspielerkind, das schon in frühster Jugend Engel, Elfen und Genien aller Art darstellen mußte, die Tochter eines Bohème-

Pärchens, das es mit den gegenseitigen Pflichten nicht sehr genau nahm. Mit der Mutter hat der Hauptheld des Dramas, die oberste Stütze der Gesellschaft, der elegante Richard Bernick, in jüngeren Jahren einmal ein Verhältnis gehabt, und nach dem Tode der Frau Dorf hat seine edle stille Schwester Martha es durchgesetzt, daß das Kind zu den Bernicks ins Haus kam. Dort lebt sie nun, wie jene Selma, die Schwiegertochter des Kammerherrn, ein Kind der Kunst und genau wie diese vor jedem rauhen Windzug behütet. „Alle gehn so behutsam mit mir um, als würde ich zerbrochen, wenn —", und die aufgedrungene Liebe und Schonung weckt in ihr ganz dieselben heftigen Gefühle wie in Frau Erich Bratsberg. „O, wie ich all diese Gutherzigkeit hasse." Wie es der Sphäre des Stücks entspricht, wendet sich ihr besonderer Haß gegen die „Wohlerzogenen", die „Moralischen", die sie beständig kontrollieren und ihr Fräulein Rummel und Nettchen Holt als Exempel vorhalten. Ihr „graut vor all dieser Anständigkeit". Der Geistliche hat sie durch seinen hohen und priesterlichen Ton nur kurze Zeit über ihr Herz getäuscht. Es war ihr, als „umgäbe sie etwas Schönes", wenn er sprach, und als sie das ungewisse Ideal näher bezeichnen soll, definiert sie es in rührender Hilflosigkeit und doch zutreffend für ihr Gefühl: „Etwas Schönes . . . das ist . . . was großartig ist — und weit fort von hier." Bald aber findet sie die Verwirklichung ihrer Sehnsucht in andrer Gestalt, in der Gestalt eines jünglinghaften Mannes, der wirklich aus der Welt kommt, die weit fort von hier liegt — und sogleich ist sie auch über sich im Klaren. Überrascht, überrumpelt hat sie zwar zugegeben, sie sei Rohrlands Braut (vielleicht doch zu eilfertig für ihren gesammelten Charakter, der mittlerweile bereits Zeit gehabt, sich auf sich selbst zu besinnen) — jetzt ruft sie: „Ich habe den Menschen nie geliebt. Ich stürze mich ins Meer, wenn ich seine Braut werden muß! O wie er mich gestern kränkte mit seinen hochmütigen Reden! Wie ließ er mich fühlen, daß er ein geringes Geschöpf zu sich emporziehe! . . . Man soll mich nicht geringschätzig behandeln. Ich will fort." So folgt sie dem geliebten Manne ohne langes Besinnen nach Amerika — der Zurückgebliebene ersieht nur daraus, wie wenig sie seiner würdig

gewesen —, aber ehe sie Johann Tönnesens Frau wird, will sie arbeiten, wie die tapferen Seelen, die sie kennen gelernt hat, Martha, Lona. „Selbst etwas werden" will sie. „Ich will keine Sache sein, die man nimmt." Damit bereiten sich Nora und Helene Alving in ihr vor, gründlicher, tiefer als in Selmas unerwartetem Ausbruch. Schon in jungen Jahren eine völlig selbständige Natur! Als Martha Bernick ihr den einst von ihr selber Geliebten und Erwarteten mit der Bitte ans Herz legt: „Versprich mir ihn glücklich zu machen, liebes Kind" — weigert sie sich dessen, trotzdem ihr das Herz so voll ist, mit den Worten „Ich will nichts versprechen; ich hasse alle Versprechungen", aber bescheiden demütig fügt sie hinzu „Alles muß kommen, wie Gott es will!"

In dem Gefüge des Ganzen bildet die anziehende Gestalt jedoch nur eine Episode, die in die Zukunft deutet, wo ein andres Frauen-Geschlecht herrschen wird — so wie Bernicks kleiner Sohn Olaf es tut, der heimlich mit der „Gazelle" übers Meer fahren und sich zwischen der Ladung verstecken will, bis das Schiff auf offener See ist. Der ist froh, daß er werden darf, was er möchte und eins nicht zu werden braucht: eine Stütze der Gesellschaft, wie es sein Vater ist, der erste Mann der Stadt. Aber wie ist der Vater es geworden? Er hat seine Verlobte im Stich gelassen und sich mit der reichen Betty Tönnesen vermählt. Jener hat er vorgeschwindelt, eine unbezwingliche Liebe zu der anderen habe ihn ergriffen — später gesteht er ohne Scheu den wahren Grund: es geschah des Geldes wegen. Nun, den Backenstreich, dessen er sich damit wert gemacht, hat er von der braven Lona schon dahin. Seine Liebeleien mit der Schauspielerin Dorf, Dinas Mutter, mußte sein Freund und Schwager auf sich nehmen, und Bernick ließ es ruhig geschehen, daß man den edelmütigen Johann auch eines Eingriffs in die Bernicksche Kasse bezichtigte, denn eben damals stand es um den Kredit seines Hauses schlimm und es galt den Schein zu wahren, daß die Kalamitäten nur durch einen augenblicklichen Unfall (den vorgegebenen Diebstahl) hervorgerufen seien — der Ausgewanderte, der drüben bleiben wollte, konnte sich dagegen nicht wehren, weil er von dem schändlichen Gerücht nichts

wußte. Und das Mittel half: das Geschäft erholte sich, das Haus Bernick war gerettet. Auf dem Lügengrunde baute der Ehrenmann nun weiter. Er wurde der verehrte und gefeierte Förderer des Gemeinwesens, der wackere Geschäftsmann, der streng moralische Richard Bernick, der weiter lügt und weiter lügen — muß, da sonst alles zusammenbrechen würde, was er für sich und für die Stadt errichtet und noch errichten kann. Man will eine Eisenbahn bauen — er vereitelt den Plan sie längst der Küste anzulegen, weil das die Dampfschiffahrt lähmen würde; und der Herr Konsul Bernick ist bei der Dampfschiffahrt interessiert. Man wählt also die Binnenlinie. Er vergewissert sich im geheimen, daß eine Zweiglinie bis zu der Stadt herunter, die er stützt, angelegt werden kann und kauft auf eigene Rechnung das ganze Gelände, durch das sie führen müßte, auf. Kommt nun die Zweigbahn zustande, so wird er ein Millionär — wo nicht, so ist er ruiniert, und nur mit seinem fleckenlosen Namen kann er den bedenklichen Schritt rechtfertigen. Ein großartiges Wagnis zum Besten der Gesellschaft wird man es nennen, was doch nur ein frecher Handstreich zugunsten des eigenen Geldbeutels war. Nur drei seiner Getreuen sind in die Sache eingeweiht. Und darum kämpft er nun bis aufs Messer um den alten Schein. Johann Tönnesen will seinen guten Namen wiederhaben und darum muß er reden und gegen Bernick zeugen. Es gibt kein Drittes. Zwar will der Schuldige alles leugnen — er hat die Stirn dazu; aber der schuldlos Verdächtigte führt zwei seiner Briefe im Koffer mit, die jenen verdammen. Nur eine dringliche Fahrt noch nach Amerika, um seine Farm zu verkaufen und seine Sachen zu ordnen, dann kommt er wieder und redet — denn er will Dina im Heimatlande die Seine nennen, in dieser von Bernick beherrschten Stadt! Es ist ein Kampf um Tod und Leben — und der verängstete und verzweifelte Bernick schreitet zum äußersten. Er hat ein seeuntüchtiges Schiff für die Fahrt herrichten lassen, die „Gazelle", und mit der Gazelle will Johann Tönnesen reisen. So setzt denn Bernick das Leben des Mannes aufs Spiel, der sich einst für ihn ins Gerede hat bringen lassen, und an dem er schon schlecht genug gehandelt hat. Doch was

wiegt dies eine Leben gegen die vielen, die er bereits auf die Karte seines öffentlichen Ansehens gesetzt hat! Gewiß weiß man ja zwar nicht, daß die „Gazelle" untergehen wird. Bernick aber zweifelt nicht daran, so wenig wie sein Schiffsbaumeister, der im Grunde nicht viel besser handelt als er; er flickt das alte Fahrzeug gegen die Stimme seines Gewissens eilfertig zurecht, um seine Anstellung und sein agitatorisches Ansehen bei den Arbeitern nicht zu verscherzen, und antwortet auf die Frage, ob die Reparatur nichts zu wünschen lasse: „Es ist ja gutes Wetter — und Mittsommer". Allerdings tut er mancherlei, um seinen Brotherrn zu bewegen, ihm die grausame Wahl zu ersparen, die Wahl: die „Gazelle" wird morgen seeklar — oder ich werde entlassen; aber endlich sagt er doch kurz und bestimmt Ja. Und leicht wird dem Bernick der Entschluß und der Gedanke auch gerade nicht. Immer wieder schwankt er, immer wieder wägt er Preis und Gewinn und möchte sich zu der Höhe der politischen Betrachtungsweise emporschwingen können, die ein Menschenleben dem Wohl von Tausenden zu opfern keinen Augenblick zaudern darf. Vergebens. Er bringt die Stimmen nicht zum Schweigen, die ihm zuflüstern „Du bist ein Mörder". Als er hört, Johann und Dina seien nicht mit der „Gazelle", sondern mit dem „Palmbaum" abgereist, stöhnte er „Zu spät — und ganz nutzlos", und als Lona Hessel vor seinen Augen gar die beiden verhängnisvollen Briefe, die ihn entlarven konnten, in Fetzen zerreißt, ruft er erschüttert „Lona — warum hast du das nicht früher getan? Jetzt ist es zu spät, jetzt habe ich mein ganzes Leben verscherzt . . . es ist mir unmöglich noch ferner zu leben", das heißt: mit der Blutschuld auf dem Herzen. Vollends als er hört, daß sein eigner Sohn sich auf der „Gazelle" befinde, weiß er, daß der Mordanschlag auf ihn selbst zurückgefallen ist. „Ich seh' ihn nie wieder."

Daß ein solches „Gesellschaftsstützentum" typisch sei, wird ein anständiger Kaufmann gewiß entrüstet bestreiten, und es wäre mehr als albern, den ganzen Handelsstand mit dem Makel zu belasten, seine Spitzen seien samt und sonders solche Bernicks. Dennoch liegt es gerade im Charakter des kaufmännischen Verkehrs, daß die Jagd nach dem Vorteil den Egoismus auf höchst

gefährliche Wege lockt — „erlisten, erraffen" kann man nicht immer mit anständigen Mitteln. Gar manches stolze Bauwerk, das eine emporblühende Stadt „der Munifizenz eines angesehenen Mitbürgers" verdankt, ruht auf fauligem Grunde, und manche milde Stiftung, die die Tränen der Armen und Leidenden trocknen soll, ward mit dem Blute anderer gekittet. Daß es ein Pharisäertum der Solidität und Wohlanständigkeit so gut wie der Frömmigkeit gibt, ist nicht zu bestreiten, und Ibsen durfe es so gut mit seinen Pfeilen treffen wie Aristophanes die Sophisten und die emanzipierten Frauen, Molière die Heuchler à la Tartüffe, die Pretiösen und die malades imaginaires. Einem Gescheidten fällt es nicht ein, daraus zu folgern, alle Ärzte seien solche Purgon und Diaforius und alle Frommen Füchse im Schafspelz. So durfte auch Ibsen in dem Kampf gegen die Lüge und die falsche Konvenienz, den er in den „Stützen der Gesellschaft" mit voller Kraft wieder aufnimmt, um ihn fortan nicht mehr aufzugeben, die sozialen Säulen, die der Kaufmannschaft angehören, auf ihre Stärke hin prüfen und sie niederreißen wie Simson die Pfeiler des Dagontempels. Wer aus festem Marmelstein und nicht auf Sand gegründet ist, wird allen Kraftproben trotzen. „Der Aussätzige mag sich jucken." Und nur die „Parteihäuptlinge" und ihre Trabanten werden die einzelnen Fälle verallgemeinern, alle persönlichen Sünden der „Gesellschaft" zur Last legen und nicht daran denken, daß die Menschen doch auch mit der Gesellschaft geworden, mithin ein Produckt vergangener Zeiten und fremder Einflüsse sind. So handelte Ibsen nur kraft seines guten Rechts, wenn er aus der Mitte der Stadt mit den typischen Gebresten diesen einen Mann hervorwachsen ließ, der noch sein besonderes Päckchen zu tragen hatte, für das nur er und nicht die Allgemeinheit zur Verantwortung zu ziehen ist. Die Rummel, Altstedt und der „heilige" Wiegeland, der alles der Vorsehung anheimstellt, diese drei, die sich ganz genau kennen und sich doch gegenseitig vor der Welt mit dem Ehren- und Tugendmantel decken, sind Typen — Konsul Bernick ist nebenbei noch ein Stück Persönlichkeit, keine sehr anziehende, aber eine Persönlichkeit doch. Und mit hoher Unparteilichkeit ist Ibsen der Verlockung ausge-

wichen, die Kämpfe seines Dramas in das Politische hinüberzuspielen. Der Volksmann Auler, der gegen die neuen Maschinen hetzt, hat nicht viel weniger auf dem Kerbholz als der aristokratische Richard Bernick, und diesem bestreitet der Dichter das Verdienst nicht, der Stadt mit seinen neuen Projekten, seinen Schenkungen und Stiftungen doch auch manche ernstliche Förderung erwiesen zu haben. Belastet hat er ihn trotzdem schwer genug. So viel Lüge, so viel Feigheit und Hinterlist findet sich nicht oft in einem anständigen Hause beisammen. Das furchtbare Experiment mit dem schwimmenden Sarg der „Gazelle" nimmt sich fast großartig daneben aus, und jedenfalls entadelt es ihn ästhetisch nicht so sehr, wie das Gewebe kleiner Tücken, in dem er seinen Reichtum und sein öffentliches Ansehen eingefangen hat, halb gezwungen von den Vorurteilen derselben Gesellschaft, die er „stützt".

Ob ein solcher Mann wirklich die Kraft hat, daß vergangene Leben hinter sich zu werfen und wieder jung und gesund zu werden? Vielleicht. Daß er es aber auch über sich bringt, vor der Stadt, die ihm und seinen Komplizen gerade eine kostspielige Huldigung bereitet, mitten im Kreise der Seinen eine Generalbeichte abzulegen, daß vermag ich nicht ohne weiteres zu glauben. Das erfordert einen heroischen Mut, desto größer, je kleiner und verächtlicher die zu beichtenden Sünden sind. Es wäre unschwer zu begreifen, daß der Mann, den das Bewußtsein drückt, Schiff, Mannschaft und Passagiere in das sichere Verderben geschickt zu haben, seine für das Leben seines Kindes zitternde Seele von der schweren Last (die doch nicht nur eine Gedankensünde ist) befreien möchte, eben als er erfährt, daß der Himmel noch alles zum guten gewandt hat; und ich verstehe durchaus nicht, daß Ibsen und sein Held über diesen Stein so glatt hinwegkommen. Will Konsul Bernick überhaupt Ernst mit dem neuen Leben machen, dann mußte er mit dem Bekenntnis dieser schwersten seiner Schandtaten beginnen — moralisch und psychologisch *konnte* er nicht anders. Die Lösung der schrecklichen Spannung, in der er sich befindet, steht hier im engsten Zusammenhange mit seinem Entschluß, und „Seht ihr, das habe ich tun wollen" mußte das

erste Wort an die Gesellschaft sein, nun er seinen Olaf geborgen wußte. Man sollte denken, es hätte ihm aus der Kehle fliegen müssen, wie der Stöpsel aus einer überschäumenden Flasche. Statt dessen würgt er die Untat still mit sich herum, und selbst seiner Familie gibt er nur das Rätsel auf, mit dem sie sich denn abplagen mag: „Wo bin ich gewesen! Ihr würdet schaudern, wenn ihr's erführt". Und erst, wenn er sich mit diesem Geständnis Luft gemacht, mochten die übrigen folgen, zu denen ihm dann der Mut nicht mehr gebrechen konnte. Sie wären gleichsam von dem ersten schwersten ins Schlepptau genommen worden. Konnte Bernick sich dazu aber nicht entschließen, dann stand es um die Möglichkeit der Beichte überhaupt schlimm, und wir haben Grund zu glauben, daß er die Kraft dazu überall nicht gefunden haben würde. Jedenfalls haben wir jetzt einen der halben, unentschiedenen Schlüsse vor uns, die uns so oft bei Ibsen befremden und die keine andere Deutung zuzulassen scheinen als die: er habe sich über die psychologischen Voraussetzungen des Ausgangs nicht ganz sicher gefühlt. Und das bestärkt dann in diesem Falle nur den Zweifel an seiner Wahrscheinlichkeit. Mit dem an und für sich höchst ergreifenden Schluß der Tolstoischen Bauerntragödie „Die Macht der Finsternis" geht es mir nicht anders. Von dem alten redlichen Vater des Nikita versteht man es vollauf, daß er den verworfenen Sohn zum Eingeständnis seiner Verbrechen vor versammelter Gemeinde bringt, aber von dem schwächlichen in Sünden erschlafften Helden vermag man sich der Buße nicht auch zu versehen.

Schade, daß dies Fragezeichen am Schluß dem Stück nachträglich etwas von der zweifellosen Sicherheit des Baus und der Zeichnung raubt, die uns bis dahin erfreute und erfrischte. Die Farbe der Gesundheit blüht ihm auf den Wangen. Wir spüren die Nähe des Wassers und sehen den weiten Horizont, der sich über ihm spannt: der freie Geist der neuen Welt lüftet die Rumpelkammern der alten aus. Neue Aufgaben für die Schauspieler, andre Probleme, andre Männer und andre Frauen als die der deutschen Philister- und der französischen Sensations- und Ehebruchskomödie. Keine tendenziösen Übertreibungen, keine Grillen,

in der Charakteristik, alles herzhaft echt und einfach. Nur der einzige Hilmar Tönnesen mit seinem „O, o!“ und der Krankheit, die er im Klub „pflegt“, weicht etwas aus dem Lot und trägt theatralische und nicht einmal gute Stelzen. Den ästhetischen Preis tragen die Frauen davon wie den sittlichen. Dina Dorf hat ihre Genossinnen, die wie sie stärker sind als die Männer. Die mutige Lona, Bernicks verschmähte Geliebte, die amerikanischeste der „Amerikaner“ singt drüben in den Kaffeehäusern, hält humoristische Vorträge und schreibt ein fragwürdiges Buch, das sie späterhin abwechselnd zum Lachen und zum Weinen zwingt, um ihren Pflegling Johann am Leben zu erhalten. Die Schwester des reichen Bernick unterrichtet in den Schulen, um sich eine Lebensaufgabe zu schaffen. So still und scheinlos gleitet sie durch das Haus, daß es dem Bruder am Ende des Stückes ist, als sähe er sie zum erstenmale. Und die Frau, die er ohne Liebe geheiratet, die so gern wie Selma und Nora des Mannes Sorgen teilen möchte, die unterwürfige, immer zurückgewiesene Frau rettet den Sohn und das Schiff mit der Menschenhekatombe, die ohne ihre Hilfe verloren gewesen wäre. So daß der Konsul wirklich recht haben könnte, wenn er ausruft: „Auch das hab' ich in diesen Tagen gelernt: die Frauen sind die Stützen der Gesellschaft!“ Aber Lona Hessel weiß es besser. Aus der Wendung spricht noch ein wenig der galante Kavalier. Sie nennt das eine „schwächliche Weisheit“ und nennt die wahren, die unzerstörbaren Stützen: „Freiheit und Wahrheit.“

Ein Werk solchen Schlages, so frank und fröhlich, auf so festem sittlichem Grunde erbaut, so wohl begründet in seiner Polemik, daß es auch von denen, die sich im Innersten getroffen fühlten, auf die Dauer nicht abgelehnt werden konnte, so tüchtig in seiner dramatischen, so fesselnd und schlagkräftig in seiner theatralischen Führung, mußte sich sein Publikum gewinnen, und nach einigem Stutzen jubelte es dem Reformator wie dem Dichter zu. Was sich über der „Komödie der Liebe“ in Parteien getrennt hatte, fand sich über den „Stützen der Gesellschaft“ bald wieder zusammen. In seiner Heimat mußte sein jüngerer Rival Björnstjerne Björnson, dem es so leicht geworden war, zum

Herzen seines Volkes vorzudringen, weil er, der tatkräftige und -freudige Mann trotz all seiner mutigen Eigenart nie in Individualitätssucht verfiel, sondern immer die Gattung in ihren erlesensten Vertretern hinter sich wußte, fortan den dramatischen Lorbeer mit Henrik Ibsen teilen: und in Deutschland, das den Schöpfer der echt skandinavischen „Neuvermählten" und des prächtigen „Fallissements" mit seiner meisterhaften Exposition und seinem kunstvoll geführten dritten Akt (dem leider ein schwächlicher „versöhnlicher" vierter folgt) längst bei sich heimisch gemacht, hieß man nun auch Ibsen und sein neues Werk mit rasch entflammter Leidenschaft willkommen. Noch hielt sie nicht stand. Es war ein Strohfeuer, das bald erlosch. Aber die Flammen fanden bald kräftigere, dauerhaftere Nahrung. Die Kenntnis der „Kronprätendenten" und vor allem des „Brand" brachte den ungewöhnlichen Dichter auch denen nahe, die sich um das Theater nicht bekümmern. So erschien die „Nora", und die Zeit begann, da der Dichter bei uns heimisch wurde, desto heimischer, je kapriziöser und wunderlicher seine Kunst, bis er sich (um das Ende der achtziger Jahre) den populärsten Dichter Deutschlands nennen konnte. In die allgemeine Bewegung der sozialen Reform, die die Völker ergriff, mündete seine Dramatik mit kräftigem Wellenschlag ein. In fast allen Kulturländern fielen die Schranken, die die Literaturen der Nationen trennten. Was „modern" war, dem war der Herd in Frankreich, England, Italien, Spanien und Rußland bereitet. „Fort mit dem Alten — offene Bahn dem Neuen", und unter dem inhaltlosen Schlagwort „modern", das ein bißchen Sozialismus, ein bißchen Frauenemanzipation, ein bißchen Zynismus und freie Liebe, eine neue Ästhetik, die gegen den Vers und die dramatische Kunstform überhaupt wütete, vor allem aber Jugend, Jugend und nochmals Jugend durcheinander quirlte, wurde auch der Dichter, der schon zu den Alten zählte und der nicht weniger als „naturalistisch", sondern aus feinster Kunstberechnung heraus schuf, auf dem Erdball berühmt. Einige seiner großartigsten Gebilde waren längst in die Welt hinausgesandt und hatten sie nicht bewegt — nur wenige kannten, verehrten und liebten sie. Wie seltsam, daß er der Dichter der Mehrheit erst

wurde, als er sich über dem hartnäckigen Verfolgen seiner revolutionären Ziele vom Wege der Einfachheit und Gesundheit immer weiter verlor. Björnsons Ruhm war über dem seinen bei uns in Deutschland inzwischen fast vergessen. Die junge Generation wußte so gut wie nichts mehr von dem Schöpfer des „Fallissements", der doch auch der Dichter nicht nur einiger großzügiger Verstragödien, sondern auch so bedeutsamer Kampfstücke wie „Der Handschuh", „Leonarda", „Das neue System" war. Nun aber trat das Seltsame ein: der Genius der mittlerweile berühmt gewordenen Ibsenschen Kunst war es jetzt, der Björnson nachzog, nicht den früheren, sondern einen neuen Björnson und diesen dem jüngsten Geschlecht gleichsam erst schenkte: den Björnson von „Über unsre Kraft" und „Laboremus". Denn was in dem Doppeldrama, das die Tyrannei eines blinden, wenn auch noch so reinen Glaubens ebenso zu Schanden machen will wie die noch härtere einer zwar großen und gutgemeinten Lehre, was darin die Massen mit so erstaunlicher Kraft ergriff — was war das anders als das Mystische im ersten und die große Frage der Zeit, das sozialistische Element, im zweiten Teil! Über der Frage nach der Möglichkeit der Willensübertragung auch in die Ferne und der Lösung der gewaltigen Spannung unter den Ständen vergaß man ganz, sich zu vergewissern, ob denn diese „Probleme" sich auch dramatisch gäben. Man ließ sich durch den rein theatralischen Spektakel des Lawinensturzes und durch die lediglich zuständliche Schilderung der Fabrikantenversammlung nicht im geringsten stören und nahm am Schluß dieser dramatisch mehr als bedenklichen Szene die Explosion, deren Erwartung die Zuschauer im Theater in die nervöseste Unruhe versetzt, als künstlerische Katastrophe hin. Man ertrug endlose Reden, die die Handlung nicht um einen Schritt weiter fördern, um des „Problems" willen, wie man es, allerdings weniger geduldig, im „Laboremus" tat, dessen ausgezeichnete Exposition die Mängel der folgenden Akte nicht aufwiegt. Als bedürfe es, um den Satz zu erhärten, daß wir arbeiten müssen, eines schlechten Dramas! Und dabei finden sich dichterische und dramatische Einzelheiten von höchster Schönheit und Kraft in beiden Werken vollauf, in „Über unsre Kraft" zu-

mal. Aber nicht sie entschieden den Theatererfolg, so wenig wie das flüchtige, optimistische Ende, das immer noch auf den alten Björnson weist und das Ibsen sich nie gestattet hätte. Es sind liebenswürdige Kinderträumereien, mit denen Credo und Spera die Zukunft füllen, aber kein Mensch nimmt sie ernsthaft. Vielleicht wären sie bei einem andern Schriftsteller gar verlacht. Aber „Problem" und „Tendenz" hatten plötzlich auch Björnson erhöht, wie vor ihnen Ibsen, in so gegensätzlicher Weise die beiden Männer ihre Stoffe auch behandelten, und es wäre nur erwünscht, daß auch der frühere, d. h. der jüngere und dramatischere Björnson der neuesten Zeit, damit sie den richtigen Maßstab für ihn gewinnen, wieder zurückgegeben würde.

Das alles lag jedoch einstweilen noch in weiter Ferne. Ehe Björnson seine seltsame Wiedergeburt auf dem deutschen Theater erleben konnte, mußte Ibsen dort erst zur höchsten Höhe gelangt sein, und dazu förderte ihn sein nächstes Drama ganz erheblich. Mit ungleich größerer Schärfe noch als in den „Stützen der Gesellschaft" führte Ibsen den großen sozialen Kampf in der „Nora" durch. Eine junge liebenswürdige und lebenslustige Frau, die in ihrer achtjährigen Ehe fast nur Freuden erfahren, die an ihrem Manne hängt und von ihm verhätschelt wird, gerät plötzlich in eine furchtbare Kollision. Sie hat vor so und so viel Jahren, als ihr Gatte durch angestrengtes Arbeiten dem Tode nahe gebracht war, ein Darlehn aufgenommen, dafür die Bürgschaft ihres Vaters zu beschaffen versprochen, dessen Unterschrift aber schließlich *selber* vollzogen, weil auch der Vater zum Sterben darniederlag: nach dem Datum, das die Arglose auf das Papier setzte, war das jedoch einige Tage — *nach des Vaters Tode* geschehen. Die „Fälschung" lag also ebenso deutlich auf der Hand, wie die Naivität, mit der Nova sie begangen. Vollends ihr Motiv war das alleredelste: mit dem geborgten Gelde sollte eine Reise in den Süden bestritten werden, die Noras krankem Manne Genesung bringen könnte und wirklich brachte. Niemals aber würde Helmer zugegeben haben, daß um seinetwillen eine für seine Verhältnisse so bedeutende Verbindlichkeit eingegangen werde — und darum wählte sie den heimlichen Weg, und in der zwiefachen Ver-

legenheit, in die das Schicksal sie brachte, sah sie nicht das geringste Bedenken darin, den Gläubiger zur Hergabe der Summe dadurch zu bewegen, daß sie den Namen ihres mittlerweile verstorbenen Vaters „mißbrauchte“. Und ihre vermeinte kleine List glückt: sie erhält das Geld und erreicht ihren Zweck. Plötzlich aber, kurz bevor der letzte Heller zurückgezahlt ist, rächt sich die Schuld, die für Noras reines Kinderherz keine war, so wenig wie in den Augen aller einfach denkenden Menschen. Der Besitzer der falschen Unterschrift will diese für seine Pläne ausbeuten. Der mit jenem Gelde einst dem Leben zurückgekaufte Helmer erfährt, woher es stammt, und wie Nora dazu gelangte — und der liebevolle Gemahl wird sofort auch zum schonungslosen Berserker. Nicht mit Streichen, aber mit Worten mißhandelt er das arme junge Weib, daß in den letzten Stunden und Tagen eine Hölle durchlebt hat, und er beruhigt sich erst wieder, als ihm mit einer zweiten Nachricht der Schuldschein entgegenfliegt: seine Angst vor der drohenden Schande war grundlos, er lenkt ein, er „verzeiht“ seiner Frau — die aber fühlt sich durch die grausame Enttäuschung, die ihr der Mann bereitet, wie umgeschaffen. Sie hatte zu schauen gehofft, wie seine Seele vor ihren Augen wüchse und sich verklärte — aber statt einer Himmelfahrt erlebt sie einen Höllensturz; sie erstarrt bei dem Anblick, und so, fest und hart, sagt sie sich von dem Gatten, von ihren Kindern, von allem, was ihr Haus umfaßt, los.

Ist das möglich? Zur gerechten Beurteilung des entscheidenden Schrittes hängt natürlich alles von dem Grad der Verschuldung ab, die Noras Gatte seiner kleinen Frau gegenüber auf sich geladen hat, und es muß ohne weiteres zugegeben werden, daß er sich da, wo es gilt, bei der Entdeckung von Noras „Fälschung“ so schwach und hohl wie möglich zeigt, als einen Sklaven des Scheins, feig und brutal, nur mühsam gebändigt durch den „guten Ton“, ganz verlassen von den Schönheitsrücksichten, die ihn sonst so leicht und stark bis zur Albernheit bestimmen. Dennoch habe ich mich oft über das Verdammungsurteil gewundert, in dem Frauen und Männer, besonders aber die Frauen, aller Schattierungen über ihn zusammenstimmen. Denn so blank und bar liegt

sein moralischer Bankerott doch nicht vor jedermanns Augen; und wenn sich das Anathema der Frauen, die in diesen Fragen Partei sind, leicht begreift — wie viele Männer gibt es denn, die in einer ähnlichen Lage besser und größer, ja, die auch nur so gehandelt haben würden, wie er? Dies allgemeine „Hic niger est“ müßte eine weit- und tiefgewurzelte Sittlichkeit voraussetzen, an die ich einfach nicht glaube, und ich lasse mir darum nicht ausreden, daß man hier von einem Mitmenschen Dinge verlangt, die man selber zu leisten nicht imstande sein würde — der große Praß heißt das, denn Ausnahmen sind immer zuzugeben. Wo finden sich denn die Ehen, die auf dem festen geheiligten Grunde ruhen, den Nora mit ihrem Dichter von der Zukunft fordert? und wo finden sich die Menschen, die dem Sein vor dem Schein so fraglos die größere Ehre geben, wie Thorwald Helmer es nicht tut? Ich meine in einem sehr anständigen gesellschaftlichen „Milieu“ zu leben,. und doch habe ich zahllose Beobachtungen machen können, ganz geeignet, auch dem größten Idealisten seine Illusionen zu vertreiben: äußerlich glatte Ehen, aus denen die Liebe und selbst die gegenseitige Achtung längst entwichen und die innerlich und oft auch äußerlich bereits gebrochen waren; ein Leben mit allem Schein von Ehre und Sitte und doch gleißnerisch wie ein Sodomsapfel, der unter dem Griff einer starken Faust zu Staub zerfällt. Und so arg ist es mit dem Besitzer des Puppenheims doch noch lange nicht. Er tut nach der landläufigen Moral nichts Ungehöriges — im Gegenteil! Ist es denn auch so ganz und gar gleichgültig, daß dieser Mann ein Advokat, ein Bankdirektor ist, der alle Veranlassung hat, auf die größte Sauberkeit seiner Geschäftsführung wie seines ganzen äußeren Lebens zu halten? Das geschieht in diesem Stande nun zwar nicht immer, und Berlin und Wien und sogar meine gutbürgerlich-solide Vaterstadt Bremen wissen davon zu erzählen, daß einige ihrer meistgenannten Rechtsanwälte sich auch als die meistbelasteten Schwindler entpuppten — aber solche Ausnahmen bestätigen doch nur die Regel. Sie geben der Härte des Mannes, der auch den kleinsten Flecken auf dem Schild seiner äußeren Ehre nicht dulden will, sogar einen Schimmer von Recht — denn es kann ihn in der

öffentlichen Schätzung allerdings zugrunde richten, wenn es ruchbar wird, seine eigne Frau habe, wie es mitleidlos lauten würde, „ein Dokument gefälscht". Das, meine ich, sollte man in Anrechnung bringen, ehe man ihm das Urteil spricht, und damit die Einsicht verbinden, daß niemand zu einer besonderen Seelengröße verpflichtet werden kann. Denn nur von einer so hohen Warte herab erscheint Helmer so klein, so jämmerlich klein, daß Nora ihn verachten darf: den Menschen, für den sie sich geopfert und der ihr nun so schnöde vergilt — dem sie ihre Jugend und ihr unberatenes Herz geschenkt und der ihr dafür zum Ersatz nichts, so gar nichts wiedergegeben, was im Leben Stand und Wert behielte. In den Augen dieser wissend gewordenen Frau ist der reinliche und ästhetisch-geschliffene Advokat wirklich nichts als ein verfeinerter Lüstling, der sie ausgepreßt und -gesogen hat wie eine süße Frucht. Noch dauert der Sommer des Genießens. Aber Herbst und Winter werden kommen, und die kleine Nora fühlt ihren kühlen Hauch mitten in der wollüstigen Wärme. Da schlägt der Blitz vor ihr nieder, der ihr den Mann so grell beleuchtet, daß er wie ein Unhold vor ihr steht, gespenstisch-fahl, vampyrgleich. Und sie ist mutig genug, das Gespenst zu beschwören, seine erborgte Herrlichkeit zu zernichten, ihn zu verlassen und sich selber den Weg zu suchen.

Hat sie ein Recht dazu? Rein egoistisch betrachtet gewiß. Wenn es einer Seele einmal zum Bewußtsein kommt, daß sie nur das Spielzeug und der Schmuck einer andren und für sich selber betrachtet, als Individualität, nichts gewesen, — wer soll es ihr verargen, daß sie den Menschen hassen lernt, der sie nur um seinetwillen geliebt, und daß das verlorene Ich in ihr sich auf sich selber besinnt und seine Forderungen stellt? Dergleichen Voraussetzungen wiederholen sich unendlich oft, und in der Ehe, in der sie sich naturgemäß am häufigsten zeigen, wird auch ebenso naturgemäß fast immer der Mann der Unterdrücker sein. Nur daß nicht alle Frauen die Konsequenzen der Nora ziehen. Die meisten fügen sich resigniert; andere verlegen sich auf die Taktik eines Guerillakriegs, und unter beständigen kleinen Kränkungen und Reibereien, die in den besseren Fällen humoristische Formen

annehmen, schleppt sich dann solch eine Ehe fort bis an ihr unseliges Ende. Und nur ein ganz unerhörter Fall der Knechtung oder Beschimpfung könnte die Unterdrückte von der Seite ihres Mannes und — ihrer Kinder forttreiben, in das elterliche Haus zurück oder in ein ungewisses Leben, das Nora wählt, um wirklich das zu werden, was sie sein möchte: eine Persönlichkeit.

Ich will zunächst einmal unerörtert lassen, ob nicht auch die Frau selbst in dem schlimmsten Falle noch Verpflichtungen gegen ihre Familie hat, so gut wie der Mann gegen sie — ich will nur fragen: ist das Noras Fall? und auf die Antwort weisen, die ich bereits gegeben. Objektiv betrachtet hat Nora vor Millionen ihrer Mitschwestern ein eher beneidens- als beklagenswertes Los voraus. Was sollen die armen Weiber sagen, deren mühsam erworbene Groschen aus der Schnapsflasche durch die Gurgel ihrer Ehegatten rinnen? die die Faust ihrer „Ernährer" fühlen oder es dulden müssen, daß ihr Herr und Gebieter seine Dirnen unter das gemeinsame Dach führt und was der furchtbaren Schicksale mehr sind, die eine unglückliche Frau mit ihren Kindern in den Mühlteich jagen? wenn sie es eben um der Kinder willen nicht doch erträgt — denn auch solche Heldinnen gibt es, solche Mütter, wie es liebende Frauen gibt, die ihren Tyrannen um der Liebe willen alles verzeihen. Frau Nora Helmer wird sich vielleicht sehr klein vorkommen, wenn sie allein, mitten in der fremden Welt, solchen Leidgestalten begegnet, die ihr in ihrem Puppenheim niemals erschienen sind; und sie lernt noch an die eigne Brust schlagen, sich ihrer Ichsucht schämen und ausrufen „Gott sei mir Sünderin gnädig". Oder steht sie etwa moralisch so hoch über dem oberflächlichen Manne, daß sie ihn vor ihre Schranken laden und aus der Wolke herab ihren Blitz auf ihn schleudern darf? Hier aber läge, so dächte ich, gerade das größte Bedenken. Denn ist sie nicht auch für ihr Sein und Tun verantwortlich? Warum schiebt sie die Schuld allein dem Manne und ein wenig nur dem eignen Vater zu, dem die größere Last zufällt und der die Tochter nach allem, was wir hören, nicht günstig beeinflußt hat — erzogen kann man wohl überhaupt nicht sagen? Und hat der Mann, der gern den Überlegenen spielt, an ihr nicht in

seiner Weise philiströs genug herumgedoktert, ihr freundlich und doch ernst ihre vermeinte Verschwendungssucht, ihre Naschhaftigkeit, ihre kleinen Lügen vorgehalten? Besser wäre es wohl noch gewesen, er hätte die norwegischen Klassiker mit ihr gelesen, sie in den Geist der Schopenhauerschen Philosophie eingeführt und ein Kolloquium über die Willensfreiheit oder über die Unsterblichkeit mit ihr gehalten, statt (der Schönheitsfex!) Toilettenfragen mit ihr zu beraten und ihr die Tarantella einzuüben. Solche Männer gibt es gewiß auch. Aber der Advokat Helmer war ein vielbeschäftigter Mann, wie es der neugebackene Bankdirektor sein wird, und er hat so tüchtig, so angestrengt gearbeitet, daß seine Gesundheit einen Stoß erhielt: leicht hat er es also mit seinen Pflichten als Gatte und Familienvater gewiß nicht genommen. Und solch ein Mann, der sich für seine geliebte Frau an den Rand des Grabes arbeitet, ist wohl auch das ungewöhnliche und rührende Opfer wert, das Frau Nora ihm bringt und das sie ihm verschweigt, um seinen leicht verletzten kleinlichen Stolz zu schonen. Solch' ein Mann behält indessen nicht viel Zeit für die ernsteren Gespräche übrig, die Nora nach achtjähriger Ehe vermißt: Entschuldigungen wären also leicht für ihn aufzubringen, auch rücksichtlich jener Unterlassungssünden, die Nora ihm vorhält. Und warum hat sie selber nicht an sich gearbeitet? Daß sie im Zivil- und Kriminalrecht Bescheid wisse, mögen freilich ausgekernte Juristenseelen von ihr verlangen, und ich halte es für eine unerhörte Grausamkeit, ihr aus dem unglückseligen Papier einen Strick zu drehen, das sie in einer heißen Liebeswallung, der Folgen unkundig, unterzeichnete, um ihren Mann und ihren kranken Vater zugleich zu schonen. Aber hätte sie sich den festen Grund unter den Füßen, den sittlichen Grund, der ihrer Ehe fehlt, nicht selber zusammentragen können, in acht langen Jahren? Eine Frau, der der rastlose Fleiß ihres Mannes Zeit genug gelassen, über sich und Welt und Gott nachzudenken? die dreimal geboren und die doch in Kindersorgen nicht unterzugehen brauchte, da sie ihre Kleinen der Obhut ihrer eigenen alten Amme anvertrauen konnte? Ist Helmer für die schweren Versäumnisse verantwortlich, dann ist *sie* es auch — sie sollte also gemeinsam mit ihm den

Schaden zu bessern suchen. Und wenn sie dagegen ihr Ohr verschließt, wenn sie es über sich bringt, als das Wunder ausgeblieben, den „fremden Mann", der ihr der Gatte nun plötzlich ist, und die Kinder zu verlassen, die so sehnlich nach der Mutter verlangen und die nun vergebens nach ihr schreien werden — lädt sie dann keine Schuld auf sich? Dem Manne gegenüber macht sie einen Egoismus mit dem andern wett und an den Kindern begeht sie einen unsühnbaren Frevel. Nicht nur, daß sie sich ihnen überhaupt zu entziehen vermag, daß sie das Herz der Mutter nicht so allmächtig, mit so starken Glockentönen schlagen hört, daß alle Weckrufe ihrer Persönlichkeit darunter verhallen, belastet sie sittlich — nach dem Naturrecht, das mehr gilt als geschriebene Gesetze —, stärker noch, was sie mit sich selber den Kindern raubt. Zwar benutzt sie ein häßliches Wort des entrüsteten Gatten, wenn sie davon redet, daß sie sich nicht imstande fühle, die Kinder zu erziehen. Wer aber bürgt uns, daß sie es lernen wird und daß sie im Leben nicht noch ärgeren Schaden als in ihrer Ehe nimmt? So oder so aber, um einen Wechsel auf die Zukunft kann es sich in einem Drama nicht handeln. Da drängt die Entscheidung, denn mit dem letzten Akt ist es ohne Gnade aus. Es sind müßige Spekulationen, ob sie dermaleinst zu den Kindern zurückkehren wird, eine geläuterte und gefestigte Frau. Wir wissen davon nichts. Und kann sie sich bessern, so kann es ihr Mann auch, und er traut sich ja, unter dem Verlust zusammenbrechend, die Kraft zu, ein andrer zu werden. Also davon nichts. Das Herz der Mutter mußte sich melden, sogleich, unwidersprechlich, und dann mochte aus der Ehe werden, was will. So viel also auch für den harten Entschluß der Nora Helmer spricht: die Tränen der Kinder erheben sich gegen sie. Eine Frau, die sich von der Natur so kurzweg losreißen kann, hat unsre Sympathie unrettbar verscherzt. Nora hat also nicht nur kein moralisches Recht, ihre Familie zu verlassen, nein, eben durch ihren Fortgang zahlt sie nicht nur ihrem Manne heim, was er in verblendeter Ichsucht an ihr gesündigt — sie belastet sich damit selber moralisch so stark, daß sie ihn und ihre Kinder als ihre Gläubiger zurückläßt. Und es ist durchaus nicht einzusehen,

warum sich der Heilungsprozeß für Mann und Weib nicht in den vier Wänden des Hauses, in dem sie so glücklich waren, sollte vollziehen können. Aber freilich, das Stück ist kein reines Drama und sollte es nicht sein. Es war mehr noch die Sturmfahne, unter der sich das unterdrückte Geschlecht erheben sollte. Und dieser Frage zuliebe, der Emanzipation, der Selbstbefreiung der Frau aus unwürdigen Ketten, um der neuen Forderungen willen, die hundertfältige Berechtigung hatten und immer noch haben, mußte ein Exempel statuiert werden — und Frau Nora geht auf und davon. Ob die beiden sich einmal so verändern werden, „daß aus dem Zusammenleben eine Ehe werden könnte", wie sie der Scheidenden dunkel vorschwebt — sie überläßt es uns, die Bedingungen zu erraten — wer weiß auch das? Zwar der zurückbleibende Helmer hofft, wie seine Frau während ihrer Ehe und ihres „Zusammenlebens" auf das „Wunderbare", nun seinerseits auf dies „Wunderbarste" — aber die Haustüre fällt dröhnend ins Schloß. Frau Nora ist auf dem Wege zu sich selbst.

Es bliebe aber noch eine Frage übrig. Entspricht die Verwandlung, die Nora vor unsren Augen durchmacht, der Anlage ihres Charakters, wie ihn uns die beiden ersten Akte und die erste Hälfte des dritten zeigen? Hier weiß ich mir nicht Rat. Schwache Naturen habe ich unter den Hammerschlägen des Schicksals erstarken sehen, feige durch die Liebe mutig, kleinliche im Unglück großherzig, harte mild und weich werden sehen, aber ich habe nichts erlebt, was der Metamorphose dieser kleinen Frau auch nur annähernd gliche, und es möchte schwer halten, ohne praktische Erfahrungen aus der Exposition die Diagnose zu stellen, die dem Dichter erwünscht ist. Nichts verrät uns, daß die Lerche des ersten Aktes sich einmal in eine Aarin, das Eichkätzchen in eine königliche Löwin verwandeln könnte. Wie dies flügge kleine Geschöpf sich seines Daseins freut, still vor sich hinlächelt und -summt, im Innersten von dem Bewußtsein ihrer Liebestat durchwärmt, stolz und stark im Gefühl der Kraft, von der andere nichts wissen, und doch dabei so kindisch unvernünftig; wie sie sich der kleinen Schwächen ihres Mannes so kundig zeigt und doch seines Besitzes so froh ist, daß sie sich gegen jedes Wort, daß seine Verdienste

schmälern könnte, sofort hoch aufrichtet; wie sie endlich auch als Mutter die glücklichste der glücklichen zu sein scheint, als sie mit den Kleinen jauchzend durchs Zimmer tollt, mit „ihren süßen herzigen Kleinen", die sie so heiß liebt — was fehlte da zu einem in sich abgeschlossenen großzügigen und doch bis auf die kleinsten Schönheitsfleckchen einer nicht einmal sehr geringfügigen Verlogenheit detaillierten Bilde? Die ersten zaghaften Flügelschläge anzudeuten, die sie in unbekannte Höhen und Fernen tragen könnten, oder auch nur die ungewisse Sehnsucht dahin — wie leicht wäre dem Dramatiker das geworden, nun gar einem mit der Technik der Vorbereitung so wohl vertrauten Autor wie Ibsen. Davon spüren wir jedoch nichts, gar nichts, nicht in dem kleinsten Selbstgespräch, auch nicht in den Unterredungen mit der Jugendfreundin, die doch nach Frauenart sofort in alles irgend Wissenswerte eingeweiht wird und die schon in den ersten zehn Minuten nach ihrer Ankunft von Helmers tötlicher Erkrankung, der Reise nach dem Süden, dem Darlehnsvertrag, den Abzahlungen, der Romanübersetzung und Noras sonstigen „Einnahmequellen" genau Bescheid weiß. Da klingt kein Seufzer, kein Verlangen, wohl aber sehen wir die kleine muntre und tapfere Frau umherspringen, in die Hände klatschen und der blassen Christine, die vom Leben durch die härteste Schule geschickt wurde, zurufen: „Es ist doch wunderschön, zu leben und glücklich zu sein!"

Da kommt das Unheil in Gestalt des Schurken, von dem Frau Nora einst das Geld erhalten und der, da die Summe noch nicht vollends getilgt ist, immer noch den Schuldschein in Händen hat, der ihm die Gewißheit gibt, daß Nora sich mit dem Gesetz in Konflikt gebracht hat. Da der neue Bankdirektor ihm gekündigt hat, hofft sich der Patron, der einst in voller Kenntnis der Gesetze verbrochen, was die arglose Nora unwissend gefehlt, mit Hilfe jenes Beweisstücks über Wasser zu halten und hoch und höher zu arbeiten, und er übt seinen Erpresserdruck auf das plötzlich aus dem Himmel ihres Glücks gestürzte junge Weib mit so zynischer Frechheit, daß das Kriminalverbrechen, für das er gebüßt hat, dagegen wahrscheinlich sehr leicht wiegen würde — wahrscheinlich, denn wir hören davon nur in Andeutungen reden.

Damit müssen wir uns wohl oder übel bescheiden — die Daumschrauben aber, die er der armen Nora angesetzt, werden wir uns doch noch etwas näher ansehen. Einstweilen nur dies: der widerwärtige Schatten des Kriminellen unterbricht plötzlich den ruhigen Fluß der psychologischen Entwicklung und bringt in das Stück die aufregenden Erwartungen, Spannungen und Schreckschüsse, die das sonst viel zu ernste und schwere Werk auch bei dem sensationsbedürftigen Modepublikum in Gunst gesetzt haben: französische Einschläge in dem nordischen Gewirk. Mit der furchtbaren Erregung, die sich Noras damit bemächtigt, wird aber begreiflicherweise auch die psychologische Quelle verfälscht; was Nora fortan tut, ist ihr nicht völlig zuzurechnen. Denn unwillkürlich überträgt sie alles, was sie in diesen Stunden erlitten, auf das Schuldkonto des Mannes, sie hört seine grausamen Worte nach der Entdeckung mit ihren Empfindungen an, mit den Gefühlen einer bereits zum Selbstmord entschlossenen Frau, ohne zu überdenken, und in ihrer Seelenverfassung auch nur überdenken zu können, daß Helmer von all diesen Qualen nichts weiß und ahnt, daß die Sache ihm völlig neu ist und daß der Brief des Erpressers mit der Wucht eines Keulenschlags auf ihn niedergesaust ist. Was der Schuft ihm mitgeteilt, „so schonend wie möglich" wie er zwar selber glaubt, wird doch immer nur die dürre Tatsache der von Nora begangenen Fälschung sein, ohne alles erklärende und entschuldigende Drum und Dran, denn mit jedem zu Noras Gunsten sprechende Wort würde er seinem eignen Zweck zuwider handeln und seine Position zum mindesten verschlimmern. Und er ist nicht der Mann der zarten Rücksicht. Denn als die Unglückliche mit dem äußersten Schritt nun doch Ernst machen will, fragt der Bösewicht:

„Unter das Eis vielleicht? Hinein in das schwarze kalte Wasser? Und dann im Frühling ans Land gespült zu werden, häßlich, unkenntlich, mit ausgefallenem Haar?"

Wir gehen also sicherlich nicht fehl, wenn wir annehmen, daß Helmer in jenem Briefe nichts anderes erfahren hat, als Noras „verbrecherische Tat" — und das fällt für ihn nicht unerheblich ins Gewicht. Ernst Günther-Krogstads zweiter Brief läßt ihn er-

raten — und Nora bestätigt es ihm — welch harten Kampf sie in diesen entsetzlichen drei Tagen gekämpft. Nora aber geht mit ihm ins Gericht nicht um dieser drei Tage, sondern um der mit ihm verlebten acht Jahre willen, und doch ist es in Wahrheit nur die Stimmung der letzten drei Tage, die aus ihr spricht, die ihr das ganze Leben an Helmers Seite als leer und glücklos malt (sie will nur „lustig" gewesen sein) und die Verfehlungen des Mannes so groß, als hätte er alles gewußt, was sie für ihn getan und gelitten. In Wirklichkeit hat also nur das Schreckgespenst der kriminellen Schande die furchtbare Umwälzung in Noras Seele bewirkt, nicht ein organischer psychologischer Prozeß, der endlich einmal zur Katastrophe führen mußte, und zwar mit Notwendigkeit gerade zu derjenigen, die wir miterleben. Den Zwang dieser Entwicklung bestreite ich wenigstens auf das entschiedenste. Nichts von dem, was wir von der Nora der ersten Akte erfahren, macht uns diesen plötzlichen Umschwung wahrscheinlich — und dabei soll noch nicht einmal verlangt werden, sie hätte im Laufe der acht Jahre allmählich doch dahinter kommen müssen, daß sie einen gefährlichen Schritt getan, dessen Enthüllung dem korrekten juristischen und -Verwaltungsgewissen ihres Mannes eine tötliche Wunde schlagen würde. Darauf, und auf nichts anderes, nicht auf das unbestimmte Wunderbare, hätte sie mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit warten mögen. Aber das soll ihr von mir wenigstens, wie gesagt, nicht zur Pflicht gemacht werden. Nur verlange sie dafür auch nicht, daß man sich mit der einseitigen Energie einer radikalen Frauenrechtlerin auf ihre Seite stellen soll, daß man sich über ihren Gemütszustand so täusche, wie sie selbst es tut, und ihren schwachen Mann in allen Punkten ohne Bewilligung mildernder Umstände so schuldig spreche, wie es zu tun in der Frauenwelt bräuchlich ist. Begreifen läßt sich ihr Schritt in der Betäubung des Augenblicks vielleicht, verzeihen auch — so weit Nora diese „Verzeihung" auch von sich weisen würde — aber die reife Frucht einer langdauernden inneren Entwicklung ist er nicht.

Vielleicht wendet man noch dagegen ein, daß Nora doch während so langer Zeit schon an der Seite ihres Mannes neben

dem lustigen Dockenleben mit den heimlichen Makronen noch ein zweites ernsteres Leben geführt hat: das Leben ihrer Heimlichkeiten mit der Darlehnsschuld, den Abzahlungen und Ersparnissen, der Romanübersetzung und alle dem, was sie sich für ihren Mann versagt hat. Dies sei gleichsam schon der Beweis dafür, daß sie dazu berufen sei, auf eignen Füßen zu stehen, und eine symbolische Vorschau ihres künftigen Lebens aus eigener Kraft, fern von den Ihren. Ganz gut. Das Argument scheint viel für sich zu haben, und in jener Kraft der Verheimlichung, die Ibsen seiner Heldin andichtet, liegt einer der klügsten Kunstgriffe des Stücks. Denken wir an alles das, dann will es auch uns wie Empörung überkommen, daß der Mann, für den die zarte Frau solche Lasten getragen, sich so gnädig herabläßt, ihr zu „vergeben". Aber ist ihr diese Schweigsamkeit denn auch zuzutrauen? der leichtsinnig-lustigen Nora, die wir vor uns sehen? derselben, die einer Bekannten, mit der sie jede Fühlung verloren hatte, alsbald nach dem Wiedersehen ihre ganze Büchse auskramt, weiblich-geschwätzig und ohne Anlaß, oder gar Nötigung. Das ist ein nicht zu reimender Widerspruch, der uns klar vor Augen führt, daß Noras Bild sich für uns nach des Dichters Willen aus zwei Hälften zusammensetzen soll, die nicht zusammen passen. Die echte Nora hätte ihre Geheimnisse wahrscheinlich nicht ein Jahr mit sich herumtragen können. Und Herrn Doktor Rank konnte sie sie doch ohne Bedenken zuflüstern: vor dem Geständnis, das er ihr erst während des Stücks macht, Ibsen wollte eben zweierlei: er wollte uns das Püppchen Nora, die Lerche, das Eichhörnchen, den lockeren Zeisig, das ewige Kind mit den immer lachenden Augen zeigen — und er wollte uns zugleich der Frauenfrage zuliebe beweisen: seht, so ist sie durch die Schuld des Mannes geblieben, desselben Mannes, dem sie die schwersten Opfer gebracht, und zu einer so starken Heldin bildet sich dieselbe Puppe um durch sich selbst und ganz aus sich selbst. So hart wie möglich sollten die Kontraste zusammenstoßen, und das ist ihm freilich gelungen; den Beweis aber, daß die umgewandelte Nora noch die der ersten Akte und der vergangenen acht Jahre sei, ist er uns schuldig geblieben. Möglich, daß so etwas vorkommt; im Drama aber

wollen wir gezwungen werden zu glauben. Selbst eine mehr oder minder große Wahrscheinlichkeit genügt uns nicht — und auch die hat die Verwandlung der Nora nicht für sich. Zu allem Überfluß hat das aber Ibsen selber zugegeben, als er einer Schauspielerin zu Gefallen den herben Schluß durch einen „glücklichen" ersetzte, den er freilich später wieder aufhob. Die Künstlerin war Frau Niemann-Raabe, und die Variante lautete so:

Nora.

. . . . . Lebe wohl! (Will gehen.)

Helmer.

Nun denn — gehe! (Faßt sie am Arm.) Aber erst sollst Du Deine Kinder zum letzten Male sehen!

Nora.

Laßt mich los! Ich will sie nicht sehen! Ich kann es nicht!

Helmer (zieht sie gegen die Tür links).

Du sollst sie sehen! (Öffnet die Tür und sagt leise:) Siehst Du, dort schlafen sie sorglos und ruhig. Morgen, wenn sie erwachen und rufen nach ihrer Mutter, dann sind sie — mutterlos.

Nora (bebend).

Mutterlos —!

Helmer.

Wie Du es gewesen bist.

Nora.

Mutterlos! (Kämpft innerlich, läßt die Reisetasche fallen und sagt:) O, ich versündige mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht verlassen! (Sinkt halb nieder vor die Tür.)

Helmer (freudig, aber leise).

Nora!

(Der Vorhang fällt.)

Ich will diesen Schluß, der im Jahre 1880 u. a. im Hamburger Thalia-Theater zur Darstellung kam und für den Frau Niemann den alten Chéri Maurice und seine „tiefbegründete Kenntnis des Publikums" verantwortlich macht, nicht loben, denn er ist überstürzt und oberflächlich und genau besehen überhaupt kein Schluß. Aber er liefert doch den Beweis, daß es auch anders geht, und der charaktervolle Ibsen hätte ihn gar nicht schreiben dürfen und können, wenn er ihm schlechtweg unmöglich erschienen wäre. Das Empfinden der großen Schauspielerin hatte sich für die versöhnliche Wendung entschieden, denn sie hatte dem Direktor,

der sich bei ihr Rats erholte, geantwortet: „Ich würde meine Kinder nicht verlassen", und sie war nicht die einzige Frau, aus deren Munde der Dichter die gleiche Antwort hätte hören können und in dem bald nach dem Erscheinen der „Nora" über den Schluß entbrannten Streit oft genug gehört haben wird. Daß er sich später in einem Brief an Laube vom 18. Februar 1880 gegen die Abänderung, die ihm gleichbedeutend mit einer „Abschwächung" war (nicht mehr!), verwahrte, nimmt mich nicht wunder, denn der Dialog hätte schon früher eine andre Richtung einschlagen müssen, wenn Noras Mutterliebe über ihren Selbsterhaltungs- und Befreiungstrieb den unanfechtbaren und endgültigen Sieg davontragen sollte. Zum mindesten spricht er gegen die Unerschütterlichkeit der Überzeugung des Dichters von der psychologischen Notwendigkeit des alten, und seither nicht wieder geänderten Schlusses. Und das genügt hier vollkommen.

Damit hätten wir schon Stoff genug beisammen für die Erkenntnis, daß es gefährlich ist, ein Drama nicht um seiner selbst, sondern um einer außerhalb seines Ringes schwebenden „Frage" willen zu schreiben und den einzelnen Fall zu verallgemeinern. Das vermag ein Künstler nur auf dem Gebiete der Natur und der psychologischen Erfahrungen. Das ist geradezu seine Aufgabe, uns im Individuellen das Ewige zu geben. Aber mit Erfolg zum Zwecke zu arbeiten vermag man nur als Parteimensch — und der ist immer einseitig und ungerecht. Der sieht die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie er sie sehen will, und der Künstler, der Dichter, der Dramatiker, der mit seinem Werk einer Sache dienen möchte, wird die psychologische Objektivität seiner Darstellung stets verfälschen und um so unwahrscheinlicher und ungerechter werden, je unstrittener und fragwürdiger die Rechte sind, für die er, nicht etwa in einer Agitationsschrift, sondern mit seinen künstlerischen Gebilden kämpft. Und dafür bringt uns die Nora noch andere Beispiele. Wie es in dem tendenziösen Werk nicht nur unser Recht, sondern unsre Pflicht ist, Ibsen selbst und seine Stellung zu dem Facit der Handlung zu entdecken; wie es darnach keinem Zweifel unterliegt, daß er entschlossen auf Noras Seite steht und in dem Ausgang des

Stücks ein Geschick erblickt, das der Mann durch eignes Verschulden unabwendbar auf sich herabbeschworen hat — so fällt er auch in anderer Sache ein noch weit seltsameres Verdikt, hier zwar zugunsten eines Mannes (scheinbar wenigstens), aber doch so, daß die Frau aus dem Prozeß als die sittlich stärkere und die Retterin des Verlorenen hervorgeht. Frau Christine Linden trägt sich zwar nicht mit Emanzipationsgedanken — sie hat vielmehr immer nur das Verlangen gehabt, zu arbeiten: für andere. Sie hat es für ihre Pflicht gehalten, Herrn Krogstad (oder Günther) „den Laufpaß zu geben", wie dieser sagt, als sich ihr „eine vorteilhaftere Partie bot", d. h. sie mußte für eine hilflose Mutter und zwei kleine Brüder sorgen und darum brach sie kurz und gründlich mit dem unbemittelten Werber. Was sie damit an diesem gesündigt, scheint ihr nicht klar geworden zu sein: das graue harte Muß rechtfertigt sie in ihrer ruhigen nüchternen Art vor sich selber genügend. Nun bietet sich der zur Witwe Gewordenen Gelegenheit, das Begangene zu sühnen — das Wort ist für die phantasielose Frau, die alles buchstäblich nimmt, fast schon zu pathetisch —: sie trägt sich dem schiffbrüchigen Günther, selber eine Schiffbrüchige, zur Gattin an, von seiner Vergangenheit ungeschreckt, damit sie jemanden habe, für den sie leben kann. Sie versichert dem Überraschten, daß sie an die edle Grundlage in ihm glaube (wirklich?), daß sie mit ihm alles wage und daß sie sein Verhalten „gegen Helmers" gar nicht so unbegreiflich finde, denn wohin treibe nicht die Verzweiflung einen Mann! Wie lax die strenge Christine plötzlich ist! Und wirklich: aus den beiden wird ein Paar! und Henrik Ibsen hält einen offenkundigen Schurken der Hand einer tüchtigen anständigen Frau noch für wert, die sich nach ihren Grundsätzen gern unter sein oberherrliches, ehemännisches Joch beugen wird. Man könnte ja auch dies Verhältnis ganz „objektiv" betrachten und achselzuckend sagen, es sei Frau Lindens Sache, ob sie es mit dem Ehrenmann wagen wolle oder nicht. Das aber geht in diesem Stück nicht an. Dahinter lauert ein Richtspruch. Der Frau soll der Ruhm bleiben, den Herrn der Schöpfung wieder auf die Beine zu stellen. Wie Nora es damals mit dem körperlich kranken Gatten getan,

wie sie es auch mit dem moralisch Kranken zu tun vermöchte (eine Wendung in der Schlußszene deutet es an), so rettet in klarem Parallelismus eine opferfähige Frauenseele hier einen sozial und sittlich Verlorenen. Aber um welchen Preis? Ist es nicht wiederum die psychologische Wahrscheinlichkeit, die wir dafür hingeben müssen? Sollte eine Frau wie diese Christine, die vor jeder kleinen „Inkorrektheit" eine so peinliche Scheu empfindet, die Doktor Ranks Besuche bei Nora mit sehr bedenklichen Augen ansieht, Noras heimliche Geldgeschäfte für unerlaubt hält und völlige Wahrheit zwischen den Gatten verlangt — sollte diese Frau im Ernst dem ordinären Patron die Hand reichen mögen, der ihre Freundin, eine Wehrlose, Unschuldige, wie ein Henker gemartert hat, der sich mit seinen Erpresserkünsten zum Herren über Nora und ihren Mann erheben will und der nur einmal zagt, lediglich aus Feigheit: als er dem Gedanken nachhängt, ob Nora im Ernst in den Tod gehen werde. Denn nur aus Feigheit atmet er bei ihrer Antwort, daß ihr der Mut dazu fehle, erleichtert auf. Vor keinem Richterstuhle der Welt spricht man einen solchen Halunken frei, und Frau Linden darf es ihrem Naturell nach erst recht nicht tun — denn das Verlangen, begangenes Unrecht an ihm gut zu machen, treibt sie keineswegs mit unbezwingbarer Stärke; in erster Linie will sie doch nur wieder zu tun bekommen, aufräumen und „in ein verödetes Heim liebevolle Ordnung bringen können". Was also soll die bequeme Pardonnierung des schlechten Gesellen? Sie ist eine Ungereimtheit, sie ist unmöglich. Über den Bankdirektor Thorvald Helmer muß das härteste Strafgericht ergehen, weil er sich an der Persönlichkeit seiner Frau versündigt hat; den Frauen aber wohnt ein solcher Überschuß von Gnade inne, daß der schwärzeste Mohr durch sie reingewaschen wird! Die Tendenz des Dramas muß eben das Unmögliche möglich machen.

Es ist nicht die einzige Parallele, wohl aber die einzig durchgeführte und für die Idee des Stücks belangreiche. Allerlei feine Beziehungen zwischen den Personen des Stücks und ihren Schicksalen blitzen sonst noch auf, aber sie dienen nur zur gegenseitigen Beleuchtung und malerischen Kontrastierung, und sie verlöschen

rasch. Es liegt ein feiner Parallelismus in der wichtigtuerischen und hochmütigen Art, mit der Helmer seiner Frau „verzeiht“ und sich der Süßigkeit des Vergebens berühmt, und in der scheinlosen Stille, mit der Frau Linden über die wirklichen Verbrechen ihres wiedergefundenen Verlobten hinweggleitet; in der Art, wie diese beiden letzten durch die Not des Lebens zum Guten wie zum Schlechten kommen. Ebenso fein ist Nora in ihrer Stellung zum „Recht“ und zum Tode mit Günther und dem rückenmarkleidenden Dr. Rank kontrastiert und parallelisiert, und ungemein charakteristisch wirkt die diskret aber doch deutlich genug betonte Sinnlichkeit Helmers im Gegensatz zu der ganz unsinnlichen, reinen und kindlichen Auffassung Noras von Ranks Galanterien; ihr ist nie auch nur der Gedanke gekommen, etwas Bedenkliches dahinter zu vermuten. So sind auch Zeichnung und Kolorierung dieser Menschen, so lange die Stellung Ibsens zu der „Frage“ keinen Bruch in ihre Charaktere bringt, ebenso vollständig wie klar, und nur eine Würze in der Mischung, die Robert oder Thorvald Helmer heißt, wünsche ich weg: seine Scheu vor dem „Häßlichen“, denn die wirkt nicht nur übertrieben, sondern schlechthin unwahr. Ein Advokat bekommt in seiner Praxis von den Nachtseiten des Lebens doch wahrhaftig mehr als von ihren Lichtseiten zu sehen, und in einem Bankgeschäft feiert die Schönheit auch gerade keine Orgien. Die tägliche Beschäftigung modelt aber den ganzen Menschen, und Helmer ist ein allzu pflichttreuer Jurist und Beamter, als daß er aus der Schönheit einen Kultus machen könnte und dürfte. Trotzdem kann er selbstverständlich seine Augen offen haben und sich an allem erfreuen, was schön ist und gefällt. Aber wie er mit dem Schönen und Häßlichen in seinen Worten spielt, geberdet er sich wie eine männliche Pretiöse — und das taugt zu seinem sonstigen Wesen nicht. Oder ist es keine Übertreibung, wenn ihn der zum Sterben gerüstete Rank in seinem Krankenzimmer eben wegen seines ausgeprägten Widerwillens gegen alles Häßliche, allzu schonsam, nicht empfangen will? wenn Helmer dem Sticken vor dem Stricken den Preis gibt wegen des langgestreckten schönen Bogens, den die Hand dabei beschreibt? wenn er (für mein Gefühl völlig unmöglich) in der ersten

furchtbaren Erregung über Günthers Drohbrief, eben als er seine arme Frau eine Heuchlerin, eine Lügnerin, eine Verbrecherin genannt hat, ausruft: „O diese bodenlose Häßlichkeit, die darin liegt!" Ein Mann wie Helmer findet in solcher Lage solch ein Wort zuverlässig nicht, und wer es tut, der macht sich lächerlich. Er selber ist viel zu sehr erschüttert, um späterhin noch einmal von den furchtbaren Gemütserregungen nur als von „häßlichen Dingen" reden zu können. Hier würde, wenn man daran ernstlich glauben müßte, die Karikatur beginnen, an der es dem Charakter wie dem ganzen Stücke sonst durchaus fehlt. Das aber lag auch nicht entfernt in Ibsens Absicht. Die geht vielmehr dahin: Nora nur desto mehr als ein Spielzeug ihres Mannes, als ein Opfer auch des Schönheitsmolochs in ihm erscheinen zu lassen. Er soll sie nur mit physischen und ästhetischen Sinnen lieben, denn eine tiefere Neigung, eine höhere Sittlichkeit muß dieser Ehe nun einmal fehlen. Und so kam denn, wiederum der Emanzipationsfrage zu Liebe, in den Charakter des Mannes jener falsche Zug.

Und diese „Frage" allein ist es auch, die Noras köstliches Bild trübt. Streichen wir sie und die paar kleinen Fragezeichen sonst noch, die wir hinter ihre Schweigsamkeit und einiges andre machen mußten, dann bleibt das vollkommene Porträt einer legenslustigen, kindlichen, fast kindischen jungen Frau zurück, aus deren Augen die Güte ihres Herzens und der Leichtsinn zugleich funkeln, und in deren weiches Mädchen-Antlitz sich ein Zug von Energie gegraben hat, nicht stark genug, um aufzufallen. Wie dies muntre, gute und mit seinen kleinen Schwächen und Unarten fast pikante junge Wesen nun so jäh aus dem glitzernden Puppenhimmel gerissen und zwischen Schrecken, Verzweiflung, Todesangst, der wildesten Lebenslust und dem gläubigsten Vertrauen auf den Seelenadel ihres Mannes und das Wunder, das sie mit einem Schlage auf den höchsten Gipfel der Seligkeit führen soll, kurz vor der eignen Vernichtung, hin und her geschleudert wird, bis sie vor der grauen, totkalten Wirklichkeit steht, die ihr das innerste Mark durchfrostet — das ist mit Meisterstrichen entworfen und festgehalten. Besonders die Nora des ersten Aktes,

die bloß erst „exponierte“ Nora lebt in jeder Fiber ihr eigenes entzückendes Leben. Und mit der sichersten Theaterkunst wird das Schauleben, das sie äußerlich weiter zu führen gezwungen ist, mit der Qual ihres Inneren kontrastiert; markerschütternd in dem Wirbel der Tarantella, die mehr einem Toten- als einem Liebestanz gleicht. Eigentlich dramatisch ist die Führung der Handlung ja nicht zu nennen — Spielhagen, der sich darauf vor andren versteht, nennt die drei Akte drei dialogisierte Ramankapitel — und es unterliegt keinem Zweifel, daß in der bedächtigen Zergliederung der Erzählung das Psychologische noch stärker und tiefer gegründet und von dem bloß theatralischen Blendwerk und den ablenkenden Schreckschüssen, mit denen das Strafrecht uns bange macht und um die Ruhe des Urteils bringt, nicht in den Hintergrund gerückt worden wäre. Gerade so ungewöhnliche Seelenvorgänge, wie sie uns das Problem der „Nora“ bietet, können der stillen, feinen Arbeit der Erzählung nicht entbehren, wenn sie ganz erschöpft werden sollen: das Theater wird sie entweder ohne die rechte Wirkung darlegen, die man von der Bühne herab erwartet, oder es wird sie mit Effekten belasten, die ihre innere Wahrheit schädigen. Und so ist es Ibsen ja wirklich ergangen. Ohne das theatralische Gewand, in das er seinen Stoff gekleidet, würde er, wie ich mir einbilde, die Handlung zu einem andren Ausgang haben führen müssen. Das ist nun aber nicht mehr zu ändern, und von der Art, wie Ibsen gearbeitet, könnte jeder Theaterschriftsteller lernen. Die äußere Wirkung des Stücks wäre ohne diese jähen Kontraste und die französischen Elemente der Spannung nicht halb so groß. Zartfühlige Seelen werden von ihr zermürbt. Nimmt man dazu die Aufregung, in die die Tendenz die Gemüter versetzt, zählt man die mancherlei Fragen, die der Schluß offen läßt, denen hinzu, die uns schon während des Stücks über Noras und Helmers und das Verhalten der übrigen Personen kamen, dann begreift es sich, daß das Stück ein schier unerschöpfliches Diskussionsthema besonders für die Frauen abgibt. Das spricht gewiß dafür, wie „interessant“ es ist. Es ist sogar noch viel mehr als interessant, denn zur Hälfte ist es wirklich ein großes Kunstwerk, ein Meisterstück der Menschen-

darstellung. Daß es das zur andren Hälfte nicht auch ist, das liegt aber gerade an dem, was es so „interessant" macht, an den ungezählten Fragen, die es stellt. Das vollkommene Kunstwerk fragt nicht nur — es antwortet auch. Oder vielmehr: es stellt überhaupt keine Fragen, sondern es gibt sich nur, groß und einfach, und vereinigt in seinen Voraussetzungen und seinen Schlüssen alle Menschen auf demselben Boden. Nur daß es zu diesem stärker, zu jenem schwächer spricht. Es liegt in Ibsens vielgestaltiger Natur, daß ihm solch reine, zweifelsfreie Kunstwerke nur selten gelingen konnten. Aber in der Schätzung des großen Publikums macht gerade das Außen- und Beiwerk, Tendenz, Polemik und „Frage" seine Stücke so ungeheuer „interessant". Diesen Dingen, nicht dem eigentlich Künstlerischen verdanken sie ihre Modernität. Täuschen wir uns nicht darüber, daß ihnen auch einmal ihr Verfall in der öffentlichen Schätzung zugeschrieben werden wird. Denn dem ist alles ausgesetzt, was zu fest auf die Gegenwart und ihre Parteikämpfe baut. Die ganz freie Künstlerseele „ergötzt sich, darüber hinzuschweben". Indessen was tun? Wir haben den bedeutenden Mann zu nehmen wie er ist und ihm das Große zu danken, was er uns, mit dem Vergänglichen verquickt, so reichlich geschenkt hat. Das Feuer der Zeit, das alles alte Gerümpel vertilgt, wird auch aus seinen Werken das Irdische hinweglecken, wie die Irrwische in dem Goetheschen „Märchen" die Schlacken aus dem Königsgebild — aber gewaltige Goldklumpen werden noch in späten Tagen von ihm und für ihn zeugen.

Man hat der „Nora" noch eine besondere Beleuchtung durch ein andres Werk des Dichters zu geben gesucht, die zwei Jahre nach ihrem Erscheinen, im Jahre 1881 veröffentlichten „Gespenster", und viel davon geredet, daß sie auf die große Frage nach der Berechtigung des entscheidenden Schritts der kleinen Heldin die klare Antwort gäben; denn Frau Helene Alving sei eine im Ehejoch verbliebene Nora. Das möchte leidlich scheinen, wenn man's so hört. Allerdings ist die leidenschaftliche und großdenkende Frau von der Seite ihres ausschweifenden und im Kern schon zerrütteten Mannes weg zu der anima candidissima geflohen, die Pastor Manders heißt, aber dies fromme Gottesschaf,

das leider zu beschränkt ist, als das man sich seiner Kindesseele recht erfreuen könnte, hat die im Stillen von ihm geliebte Frau, die ihm mit dem Rufe „Hier bin ich, nimm mich hin" sich selbst mit Leib und Seele darbringen wollte, auf den Weg der Pflicht und in das Haus ihres Gatten zurückschickt. Und daraus sei nun Unheil über Unheil entsprossen. Frau Alving habe die Zügel des Hauswesens ergriffen, ihren eigenen Mann in ein knechtisches Joch gespannt, sich den Sohn entfremdet und den Einblick in ihr elendes Heim durch Kulissen verdeckt, Potemkinsche Dörfer, und mit den Lügen von ihres Mannes Tüchtigkeit, seiner Freigebigkeit und Mildherzigkeit alle Welt betrogen. Das ist ja leider wahr. Aber mußte es denn durchaus so kommen? Die an den Wollüstling nach ihrer angeblichen Flucht nun für immer geschmiedete unglückliche Frau verfehlt es doch gerade darin, woran es Nora fehlt: Sie fühlt nicht die leiseste Regung jener Liebe, die über das eine Verlangen hinaus in die Reiche der Karitas emporwächst, jener Liebe, die Barmherzigkeit wird. Sie hat ihren Mann nicht verstanden, nicht verstehen wollen, und zu spät muß sie, durch ihren eignen unglücklichen Sohn, erfahren, worin sie sich versündigt hat.

„Es war wie Frühlingswetter, wenn man ihn nur ansah. Und dann diese unbändige Kraft, diese Lebhaftigkeit. — — Und nun mußte dieses lebensfrohe Kind — denn damals war es nichts anderes als ein Kind — mußte es in einer halbgroßen Stadt herumgehen, die keine erhebende Freude, nur Vergnügungen zu bieten hatte. Hier mußte er bleiben ohne einen Lebenszweck — er hatte nur ein Amt. Er sah nirgends Arbeit, der er sich mit allen Kräften hätte widmen können — er hatte nur eine Beschäftigung. Er besaß keinen Kameraden, der im Stande gewesen wäre, mit ihm zu empfinden, was Lebensfreudigkeit sei — er hatte nur Zechbrüder, er kannte nur Müßiggänger."

So schildert Frau Alving, als ihr die eigne Schuld zu dämmern beginnt, ihren verstorbenen Gatten selbst — jetzt weiß sie, was sie an ihm versäumt und gefrevelt. Nichts hat sie getan, seine überschäumende Natur in teilnehmender Liebe zu bändigen, ihm Licht und Freude ins Haus zu bringen, nach der er sich unter dem grauen nordischen Himmel doppelt heiß sehnt — nichts, ihn zu sich empor in ihre reinere und freiere Welt zu heben.

Nur um den Schein zu wahren, den Lästerzungen zu Liebe hat sie ihn bei sich zurückgehalten und seine Gelage geteilt, damit es nur ja nicht heiße, der Hauptmann Alving suche seine Freuden draußen. So ist sie zu ihm herabgestigen. Und als auch das nicht half, als der Unersättliche auch den Hausaltar befleckte — da warf sie sich zu seiner Tyrannin auf und verleidete ihm sein Heim vollends. So ist sie schuldig, mitschuldig zum wenigsten seiner Missetaten — und Nora tut es ihr an Liebllosigkeit nicht nach. . Man könnte also mit weit größerem Recht Frau Alvings Tun und Handeln als Zeugnis gegen diese aufrufen und dürfte die Frage daran knüpfen: wie nun, wenn Helene Alving ihrem Manne wirklich davon gegangen wäre? wenn Manders nicht der gute reine Tor gewesen, der er geblieben? Hätte sie an ihrem Manne nicht noch ärger gesündigt? und wie sehr erst an ihrem Kinde! Wie hängt Oswald an der Mutter! wie hängt sie an ihm! Wenn nun Noras Knaben herangewachsen wären wie dieser? Wenn über einen von ihnen ein grausiges Geschick hereingebrochen wäre, wie es Oswald zertrümmert? Wenn dieser Sohn nun die Mutter in seiner schwersten Stunde nicht gehabt hätte? Nein. Jeder weitere Vergleich gibt Nora gegen Helene Alving unrecht statt recht. Und wie ganz anders das häusliche Leid, dem diese entrinnen wollte! Denn Alving und Helmer vergleichen sich nicht, und Nora trägt Kinderlasten gegen die ihrer Genossin auf dem Wege zur Freiheit. Es ist nicht anders: nicht der Mangel an Konsequenz, nicht die Umkehr, die Unfreiheit hat Helene Alving zernichtet — daß sie der Liebe nicht hat, so wenig wie Nora, das ist ihr und ihres Hauses Fluch geworden, so gewiß es der Fluch des Helmerschen Hauses werden wird.

Im übrigen: was soll es überhaupt auch mit diesen Vergleichungen? Da ergeben sich wohl einige anziehende Kombinationen: wir sehen ein verwandtes Problem und die gleiche Tendenz in der Selbstbefreiung der Frau! wir begegnen gewissen Fragen, die den Dichter unablässig beschäftigen: seine Persönlichkeit schaut uns also aus allen Spalten und Fugen der Dichtung kenntlich und durchdringend entgegen — aber der Vorwurf des eigentlichen Dramas ist doch ein ganz andrer, die Charaktere beider Werke

stehen völlig unterschieden auf ihren eignen Füßen, in der dramatischen Struktur gehen sie nicht minder weit auseinander, und wenigstens in diesem Betracht übertreffen die „Gespenster“ die „Nora“ weit.

Was wäre denn aber das „Problem“ der „Gespenster“? Ja, muß denn durchaus nach einem Problem gefahndet werden, so gut wie die Ästhetiker vor dreißig, vierzig und fünfzig Jahren nach der „Idee“ forschten und darüber die Hauptsache, das „Drama“, vergaßen? Gut aber: Wo steckt das Problem? Vielleicht deutet es der Titel an? „Gjengangerne“, also nicht eigentlich Gespenster, sondern Wiederkehrer, Revenants. Frau Alving hat dem guten Pastor davon erzählt, wie sie den Verstorbenen einst durch Zufall belauschte, als er ihre Zofe Johanne mit seinen verliebten Zudringlichkeiten belästigte — und nun wird ihr, am Schluß des ersten Aktes, ein erschütternder Anblick: ihre Zofe Regine, die Tochter jener Johanne und des Kammerherrn Alving, erwehrt sich der Umarmungen Oswalds, ihres Halbbruders, und wie im Wahnsinn auf die offene Tür starrend, ruft Frau Helene aus: „Gespenster! — Das Paar aus dem Blumenzimmer geht wieder um.“ An diese furchtbare Enthüllung, die die Bedeutung des Titelwortes in dem ganzen Stück am hellsten widerspiegelt, in einer theatralisch markanten Situation, knüpft sie an, wenn sie (im zweiten Akt) dem Pastor bekennt:

„Als ich Regine und Oswald da drinnen hörte, war mir's, als sähe ich Gespenster vor mir. Aber ich glaube beinahe, Pastor Manders, wir alle sind Gespenster. Es ist nicht allein das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, was in uns umgeht. Es sind allerhand alte, tote Ansichten und aller mögliche alte Glaube und dergleichen. Es lebt nicht in uns; aber es steckt in uns, und wir können es nicht los werden. Wenn ich nur eine Zeitung in die Hand nehme, um darin zu lesen, so ist's mir schon, als sähe ich die Gespenster zwischen den Zeilen umherschleichen. Im ganzen Land muß es Gespenster geben. Mir ist's, als müßten sie so dicht sein, wie der Sand am Meer“.

Sie selbst fühlt sich unfrei unter dem Druck dieses Alten, Überlebten, der Tradition nicht nur, sondern des durch das Blut Vererbten; und damit wandeln die „Gespenster“ ihr Antlitz. Gegen das Tote läßt sich kämpfen; nekrotische Gewebe stößt ein ge-

sunder Körper aus, den Hausrat der Urväter, der uns im Zimmer einengt, können die Flammen verzehren. Wer aber kämpft gegen das Alte, das in uns weiter lebt, im Blut? Frau Helene Alving ersteigt einen Hügel, einen Berg nach dem andern, aber über diese Schranken kommt auch sie nicht hinweg, und sie, die starke, edle Freiheitskämpferin, muß erkennen, daß wir armen Menschen im Grunde doch unfrei sind.

Bei all den geistreichen Schlaglichtern, die der vieldeutige Titel auf die Verhältnisse des ergreifenden Schauspiels wirft — die Vererbung durch das Blut ist es doch, die er am grellsten beleuchtet, und darum sind die „Gespenster" für viele der dramatische Beleg für die Vererbungstheorie, die schon in den früheren Dramen Ibsens vorgespukt hat. Schon im „Brand" taucht der Gedanke (keineswegs als „Problem", denn das liegt in des Pfarrers starrem Pflichtkampf) — aber der Gedanke taucht doch in dem gewaltigen Gedicht auf, daß die Schicksalsfäden sich bunt von Geschlecht zu Geschlecht verschlingen.

„Gott braucht die Schuld, den ersten Keim
Zum ew'gen Ausgleich für die Sünde,
Und sucht der Eltern Sünde heim
Am Kinde und am Kindeskinde."

Und mit einem Wort, das aus dem Hexeneinmaleins unsrer Schicksalstragöden stammen könnte, klingt es aus:

„Für die Sünde im Geschlecht
Wird dem letzten nun sein Recht."

Die Art von Vater und Mutter kehrt in „Peer Gynt" wieder; den Dieb läßt Ibsen singen:

„Mein Vater ein Dieb,
Sein Sohn muß stehlen,"

den Hehler:

„Mein Vater ein Hehler,
Sein Sohn muß hehlen."

Ein Stück Gespenstertum steckt in Ibsens „Kaiser Julian", in dem das Christentum, trotzdem er sich gegen seine Macht sträubt, dennoch weiterlebt und -wirkt. Nora hat unter dem leichtsinnigen Blut ihres „als Beamter nicht unanfechtbaren Vaters"

zu leiden, und das „unschuldige Rückgrat“ des armen Doktor Rank büßt für des Vaters „lustige Leutnantstage“.

Das alles sind aber nur Präludien — in den „Gespenstern“ wird die Vererbung zum ersten Male zum Thema, nicht zum einzigen, sondern zu einem der Hauptthemata des Stücks. Frau Alving hat alles getan, ihren geliebten Sohn an der Schreckenspforte vorüberzuführen, hinter der die Verdammnisse ihrer Ehe liegen. Oswald soll den Vater nur im Licht ihrer frommen Lüge sehen. Aber doch empfindet sie dunkel, daß sie mit ihrem künstlichen Werk nicht nur wider den Geist der Wahrheit, sondern gegen sich selbst, gegen ihre eigne bessere, schon halb aus den Banden der Konvenienz und des Gespenstertums befreite Natur handelt. Sie hat alles, was ihr der Gatte an Vermögen zugebracht, bis auf den letzten Heller in der Anstalt verbaut, die die Bezeichnung „Kammerherr Alvings Asyl“ führen soll — denn auf ihren Sohn soll nichts vom Vater übergehen, gar nichts. Da muß sie zu ihrem Jammer erfahren, daß sie etwas Unmögliches gewollt: denn nur allzuviel ist aus dem väterlichen Blut in die Adern des Kindes übergeflossen. Zwar die „Lebensfreudigkeit“ des Vaters hat sich in dem Sohne zum Künstlerischen gehoben und veredelt — aber die Quelle ist vergiftet und zieht das Kind wie den Erzeuger in den frühen Tod. Es ist unsäglich ergreifend, daß Oswald in heiligen Zorn über den Arzt gerät, der da meint, an der „wurmstichigen Stelle“ in seinem Gehirn trage sein Vater die Schuld — er hätte ihn am liebsten zu Boden geschlagen —, es zerreißt uns das Herz, seine grundlosen Selbstanklagen zu hören, als hätten die harmlosen Freuden, die er in Paris mit den Studienfreunden geteilt, seine Schaffenskraft zerstört und seinen Körper zerrüttet — der Arme! Denn jener französische Arzt, der „alte Cyniker“, hatte dennoch recht. Und an der Schuld des Vaters siecht der arme Junge, dessen künstlerisches Schaffen sich immer und immer nur „um die Lebensfreudigkeit gedreht hat“, dahin, und der unglücklichen Mutter bleibt die grausame Wahl, ihr geliebtes Kind an den Folgen der Gehirnerweichung verblöden und vertieren zu sehen oder ihm selber das tötliche Morphium zu reichen. Nebenbei: Daß die Irren-

ärzte (z. B. Forel in Zürich) die Richtigkeit der Krankheitserscheinungen bei Ibsen leugnen, darf nicht verschwiegen werden, so wenig wie das heitre Befremden, das die Psychiater auf dem Frankfurter Kongreß im Frühjahr 1900 über die geisteskranke Irene des „Epilogs" äußerten. Aber für den Laien bleibt nichts übrig, als sie hinzunehmen, wie sie geschildert sind, und künstlerisch fallen ihre Abweichungen von der wissenschaftlichen Wahrheit nicht sehr ins Gewicht.

Das ist kein „Problem" — denn das setzt nach dem Wortlaut und dem überall angenommenen Sinn immer eine der Lösung harrende Frage oder Aufgabe, im Drama natürlich eine psychologische und dramatische Aufgabe, voraus — das ist vielmehr eine blanke Tatsache. Ein „Problem" ist vielleicht die Vererbungsfrage überhaupt, obwohl ich persönlich nicht einzusehen vermag, daß es etwas Selbstverständlicheres geben kann. Daß aus einer Lilie nie eine Rose werden kann und ein Bär immer einen Bären erzeugt, hat seit uralters her als Wahrheit auf den Gassen gelegen, und die großen Männer der Wissenschaft, die die Tatsache gedeutet und in all ihren Unterformen und Modifikationen erklärt haben — Darwin allen voran — haben eben nur zu dem Was das Wie und Warum gefügt und auch das noch mit der Bescheidenheit der echten Forscher auf das engere Gebiet eingeschränkt, auf das sich ihre Sonderstudien erstreckten. Die Tatsache selber aber redet so laut, daß Ausnahmen und die Erfahrungen, die man mit „Züchtung" und „Anpassung", den großen Korrektiven der Vererbung, gemacht, dagegen nicht viel vermögen. Man kennt nur die Gesetze der Vererbung noch nicht und weiß sich die Sprünge nicht zu deuten, die sie über ganze Generationen hinweg macht (Atarismus). Aber ihre Existenz ist stillschweigend von jeher zugegeben worden. In der Kunst, die wie die große Laienbrüderschaft der Menschheit nicht wissenschaftlich lernt, sondern instinktiv aufnimmt, hat sie von uralters her genau so gegolten wie im Leben. In den Kindern des Ödipus lebt der Trotz und der hohe Sinn des Vaters wieder auf wie in Lears Töchtern, in den wilden Valandinnen Goneril und Regan so gut wie in der milden Cordelia, die sich weigert, dem alten König ein weiches

Liebeswort zu sagen, und den Kindern des Fürstenpaares von Messina. Selbst die priesterliche Iphigenie flüchtet sich an den Altar der Göttin, um Schutz wider das Tantalidenblut in sich selber zu suchen. „Rettet mich", ruft sie den Olympiern zu, „und rettet euer Bild in meiner Seele". Die Wiederkehr der Züge der Eltern im Antlitz und dem Wesen der Kinder klingt immer und überall in jeder größeren Dichtung an, die einer Menschenseele auf den Grund dringt, und es wäre seltsam, wenn es anders sein sollte. Es ist nur merkwürdig — und doch wieder aus einem gewissen materialistischen und pessimistischen Zug unsrer Zeit begreiflich —, daß in den neueren Kunstwerken ein gewisser Nachdruck auf die Vererbung gelegt und daß sie weit mehr an körperlichen und an geistigen Eigenschaften und auch dann fast immer an Schäden und Mängeln nachgewiesen wird. Der Pfarrer Brand übernimmt von seiner Mutter eine traurige Erbschaft, Doktor Rank hat seinem Vater die Rückenmarkschwindsucht zu danken, Oswald Alving dem seinen die Gehirnerweichung, Hedwig Ekdal in der „Wildente" hat verschattete Augen wie — ja wer? entweder ihre Mutter oder der Großhändler Werle, falls der ihr Vater sein sollte. In Hauptmann Krauseschem Bauernhause herrscht erbliche Trunksucht, die allerdings nicht so unanfechtbar ist. Zola hat uns eine lange Kette trauriger Vererbungen nachgewiesen, und allerorten im neueren Drama und Roman spukt die „Darwinsche Theorie" und sucht der Väter Sünden heim an den verkrüppelten Leibern und Seelen der Kinder. Daß sich auch einmal etwas Gutes vererbt und daß die Erziehung die angeborenen Gaben zu veredeln vermag — davon hört man fast nie. Das mochte nun Ibsen halten wie er wollte — vielleicht hielt er es für erzieherisch heilsam, daß sein Volk, zu dem er zunächst sprach, durch die düstere Lehre, die er mit seinen Werken verbreiten half, aus seinem Halbschlaf aufgerüttelt werde und sich erinnern lerne, daß es auch Pflichten gegen die kommenden Geschlechter habe. Auch ist das künstlerische Stoffgebiet nahezu unbegrenzt, und auch das trübste Thema kann ein Meister adeln. Nun ist es aber Ibsen nicht in den Sinn gekommen, sein Drama zum Hörsaal und damit zu einem Tummelplatz für Katheder-

weisheiten umzuschaffen oder gar zur Anatomie — er hat den Stoff mit seinem menschlichen Elend vielmehr selten so rein zu einer tragischen Wirkung ausgenutzt, nicht im Sinne einer tendenziösen Frage wie in der „Nora", nicht im Interesse der Förderung einer naturwissenschaftlichen Erkenntnis (obwohl das beides ein bißchen in die Handlung hineinspielt) — sondern im wesentlichen nur dramatisch, und wenn wir ein „Problem" darin feststellen wollen, zur Lösung der Aufgabe, die Frau Alving sich gestellt hat: kein Hemmnis auf dem Wege zur Wahrheit und Freiheit gelten zu lassen, im besonderen: ihrem Sohn auch den Vater zu zeigen wie er war.

Es ist keine wütende Umstürzlerin, die sich dies Ziel gesteckt hat: eine hochgestimmte großartige Frau ist es, die nur die Umstände und die innere Not zum äußersten treiben; und Helene Alving hat vom Leben gründlich gelernt. Von aller Orthodoxie des Geistes hat sie sich losgelöst. Sie liest die Bücher freigeistiger Schriftsteller, über die man „nicht spricht", wie der in all seiner Unschuld doch auch recht mutlose Pastor Manders rät — aber von der Rechtgläubigkeit der guten Sitte und der Pietät, die auch ein Gespenst sein kann, hat sie sich noch nicht zu befreien vermocht — und darum hat sie, die in strengen Bräuchen und Pflichten Aufgewachsene, den Weihrauch vor dem Bilde ihres Mannes angezündet, damit dessen wahre Züge hinter dem bläulichen Dunst verschwimmen. Aber schon beginnt sie auch diese Fesseln zu sprengen. Sie, die davon zu sagen weiß, wie unsittlich eine rechtmäßige Ehe sein und welches Martyrium sie einschließen kann, stimmt ihrem Sohn schlicht und einfach zu, als er zu Manders Entsetzen von den freien Liebesverbindungen der Pariser Künstler erzählt, diesen „unregelmäßigen Familienherden", an denen das Glück und die Freude herrschten, nie aber ein anstößiges Wort gehört oder ein unsittliches Tun geduldet würde. Oswald spricht nur aus, was sie selber seit langem empfunden, und es stimmt mit dem Bilde, das Manders von ihr und sie selber von sich entwirft, nur überein, wenn es heißt, daß ihr ganzes Sinnen und Trachten (in des Pastors Sinne) während ihres ganzen Lebens dem Zwanglosen, dem Ungesetzlichen zuge-

wandt gewesen sei. — der Freiheit heißt das — und daß sie alles, was sie im Leben bedrückt hat, gewissenlos und rücksichtslos wie eine Bürde abgeworfen, über die sie Gewalt hatte. Das Schicksal aber stellt ihren Freiheitssinn und ihre Kraft bald schon auf andere, ernsthaftere Proben. Sie sieht Oswald mit Regine scherzen und ringt mit dem Gedanken, den Sohn darüber aufzuklären, was für ein Mensch sein Vater war. Aber noch vermag sie es nicht. Sie selber empört sich gegen den Gedanken. Zwar entgegnet sie dem entsetzten Geistlichen, der an ihr Herz pocht, das ihr verbieten müsse, die Ideale des Sohnes zu zertrümmern: „Und was wird dann aus der Wahrheit?“ — dennoch klagt sie sich ihrer „Feigheit“ an, die sie hindere, das rechte Wort zu sprechen. Aber das Schicksal erzwingt es von ihr. Oswalds Neigung zu Regine wächst: sein Künstlerauge berauscht sich an ihrer frischen Schönheit, seine Sinne können nicht mehr von ihr lassen — und dann: er hat der Mutter bekannt, was ihm der Arzt an der Seine prophezeit hat, und sich selber die Schuld an seinem körperlichen und geistigen Verfall gegeben. Da muß denn freilich geredet werden. Zwar vor der Blutschande würde der kühnen Frau nicht so sehr grauen — so wenigstens bekennt sie, für mein Gefühl gegen ihre feiner organisierte Natur und über das Herz weg, dem Pastor — aber das „Gespenstische“ in ihr, die Tradition, fordert in diesem Falle doch sein Recht, und nicht nur „Feigheit“ ist es, die sie das Entsetzliche verhüten läßt. Sie will die schwere Last von Oswalds gequälter Seele nehmen, und sie tut es in Gegenwart beider Kinder des Kammerherrn Alving. Doch tut sie es schonsam. Sie zeigt den beiden den Vater in der Fülle seiner Jugendschönheit und Lebensfreudigkeit. Sie nimmt die größere Schuld an dem, was gekommen, auf sich: sie „habe ihm das Heim unerträglich gemacht“. Und in diesem Zusammenhange der Gedanken und Worte kann Oswald auch hören, daß Alving schon vor seiner Geburt ein gebrochener Mann war, und daß Regine eigentlich eben so gut ins Haus gehöre wie — ihr eigenes Kind.

Geht Frau Alving mit dieser Offenbarung wirklich zu weit? Man hat sie Ibsen in seinem Vaterlande schwer verdacht, und

auch seine begeistertsten Anhänger haben geglaubt, darauf hinweisen zu müssen, daß hier ja nicht der Dramatiker, sondern sein Geschöpf spreche, und daß Frau Alving es zu einer Art tragischer Sühne dafür über sich ergehen lassen müsse, daß „der Sohn solcher Mutter zuletzt auch an dem heiligsten der Gefühle, an der Kindesliebe zweifle" (Otto Brahm, Henrik Ibsen, Berlin 1877, S. 54). Ich gestehe, das nicht recht zu begreifen, noch weniger, daß Ibsen selber ein Zuviel darin wahrgenommen und auf die Erscheinung verwiesen hat, daß die Frau, einmal zum außerordentlichen entschlossen, sogleich auch bis an die äußerste Grenze geht: wofür uns Shakespeare in der Lady Macbeth das herrlichste künstlerische Beispiel gegeben. Aber hier liegt doch ein ganz besondrer Fall vor. Oswald Alving hat unter Ausbrüchen der Verzweiflung die Schuld an seinem zerrütteten Hirn auf sich gewälzt — da sollte die Mutter nicht das Recht haben, die gefolterte Seele zu befreien und dem Pariser Doktor zuzustimmen, ohne ihren Mann allzu sehr zu belasten? Es wäre etwas andres, wenn es sich dem Kinde gegenüber um die Besudelung eines mütterlichen Bildes handelte. Denn an die Mutter kettet das natürliche Band die Kinder unlöslich — die Liebe zum Vater aber muß von diesem erst erworben werden, und Oswald hat nicht so ganz unrecht, wenn er sich wundert, daß die sonst so aufgeklärte Mutter auch davon wie von einem heiligen Naturbande redet. Für ihn ist es ein „alter Aberglaube". Er hat dem Vater nichts zu danken, er kennt ihn gar nicht. Nur eins weiß er von ihm: daß er ihn als Knaben einmal aus seiner Meerschaumpfeife hat rauchen lassen und daß dem Jungen übel davon geworden. Übrigens handelt es sich ja bei der Beurteilung der Frage, ob Frau Alving den Sohn über den Vater aufklären sollte oder nicht, gar nicht um Oswalds Verhalten darauf. Die Mutter tat, was sie tun mußte. Sie hat ihren Sohn vom Kummer und den Gewissensbissen befreit, und wenn er die Schuld des Vaters jetzt leichter nimmt, als er sie kurz nach seiner Ankunft noch genommen haben würde (der Verdacht des alten Cynikers in Paris hatte ihn ja fast zum Rasen gebracht!), so liegt das vor allem daran, daß seine Krankheit unterdessen einige Schritte vorwärts getan

hat. Die Stacheln der Reue spürt er zwar nicht mehr, aber die Angst, die furchtbare Angst! Er fühlt, wie der Feind, der Wahnsinn, aus dem Dunkel auftaucht und seine Fangarme nach ihm ausstreckt. Er ist in diesen Augenblicken ein gehetzter, seiner selbst nicht mächtiger Mensch. Darum spricht er auch von seiner Liebe zur Mutter jetzt nicht viel anders als von den Pietätspflichten gegen den Vater. „Dich kenne ich ja doch — — und dann weiß ich ja, wie lieb du mich hast; dafür muß ich dir dankbar sein" und gar „du kannst mir auch so unendlich nützlich sein, jetzt, wo ich krank bin." Die unglückliche Mutter aber mag in dieser schrecklichen Stunde spüren, daß die so lange und sorgsam gehütete Lüge von ihres Mannes Trefflichkeit sich mit zwiefachem Pfeil gegen sie zurückwendet; sie war vergeblich, weil ihr Sohn Gewißheit haben mußte, daß nicht er selber seine Gesundheit untergraben, und sie war abermals vergeblich, weil Oswald die Wahrheit so leicht, fast cynisch leicht nimmt!

Es ist nicht das letzte und härteste Opfer, das die düstre Gottheit ihres zusammenbrechenden Hauses von der jammervollen Mutter fordert. Sie hat dem Sohne versprochen, ihm jeden Liebesdienst auf der Welt zu leisten. Sie hat erfahren müssen, was die eigentliche Krankheit ist, die er als Erbteil mitbekommen, und sie soll ihm nun, wenn der „Anfall", den er in Paris bestanden hat, wiederkommt — denn dann gibt es keine Hoffnung mehr — das heilsame Gift reichen. Und der Anfall kommt, rasch und grauenvoll. Er zuckte schon aus dem unheimlichen Vergleich seines Leidens, der weichen Stelle im Gehirn, mit „kirschroten Draperien oder sonst etwas, das zart und weich zu streicheln ist". Vor den Augen der Ärmsten schrumpft ihr schönes Kind zur seelenlosen Puppe ein — der Licht- und Farbenfreudige verlangt nur noch nach „der Sonne, der Sonne", und von allen Furien geschüttelt steht die Mutter über ihn gebeugt, tastet nach seiner Brust, wo er die tötlichen Pulver aufbewahrt, ergreift sie und verharrt im heftigsten Kampf zwischen einem oftmaligen „Nein nein!" und einem einmaligen energischen „Doch!", bis der Vorhang über ihr und dem Wahnsinnigen gesunken ist.

Warum hat Ibsen die Handlung nicht noch um eine halbe

Minute, bis zu dem letzten Schritt, weitergefördert, der unrettbar getan sein muß — muß, wie das Drama und der Charakter der Frau Alving einmal angelegt ist? Es ist doch nicht anzunehmen, daß sie das Versprechen, auf das sie dem Sohne die Hand gegeben, zu guterletzt doch nicht hält? Warum also in dem erbarmungslosen Stück das Fürchterliche nicht auch noch geschehen lassen? Aus ästhetischen Gründen? Aus einer gewissen sittlichen Scheu? Beides kann ich nicht annehmen. Es gibt auf dramatischem Gebiet Fälle genug, die mit der Tötung eines Kindes durch den Vater oder die Mutter enden, wobei ich an den juristischen Begriff des „Kindesmords" gar nicht einmal denke, auch nicht etwa an den Mord, den Medea bei Euripides wie bei Grillparzer an ihren zarten Knaben begeht. Ich habe dabei vielmehr nur tragische Kollisionen zwischen Eltern und Kindern im Auge: Emilia Galotti, die von der Hand des Vaters, Thumelicus in Halms schwächlichem „Fechter von Ravenna", der durch das Schwert fällt, das die Hand der eignen Mutter führt. Und diese und andere löschen ein blühendes junges Leben aus, Frau Alving aber bewahrt einen unheilbar Verlorenen vor einem vielleicht langwährenden traurigen Schattendasein. Entsetzlich genug, daß es ihr eigner Sohn ist; aber in der harten Schule zur Freiheit, die die leidgewohnte Frau durchläuft, durfte ihr dieser letzte bitterste Kelch nicht erspart bleiben. So nur löst sich der letzte Ring von der Kette, der sie noch hält. Moralisch wird niemand sie richten mögen — das juristische Urteil kümmert uns hier nicht. Und was uns sonst für Erwägungen kommen mögen — sie muß. Sie kann ihrem unglücklichen Kinde ihren Schwur nicht brechen. Und trotzdem — nein, weil es ihr Sohn ist, muß sie ihn einlösen. So hätte es denn eben auch vor unsern Augen geschehen müssen. Oder wäre der unentschiedene Schluß, der ja nicht der einzige bei Ibsen ist, vielleicht aus technischen, aus schauspielerischen Gründen zu erklären? Das Mischen der Pulver zum Trank durch die Hände einer Frau, die sich in einer solchen Gemütserregung wie diese Mutter befinden muß, ist schwer zu bewerkstelligen und hart mit anzusehen. Die Zurüstung könnte hier möglicherweise die tragische Wirkung des

zögernden Entschlusses abschwächen — das Einflößen des Trankes nicht minder. Aber andre Tragödien belehren uns wieder eines andren: Hamlet, Kabale und Liebe, Egmont und ihrer viele sonst. Und schließlich ist doch der Ernst der Situation so ungeheuer, daß man an die Möglichkeit einer solchen Ablenkung nicht einmal denken mag. Also Oswald stirbt von der Hand und unter den Händen seiner Mutter, deren ein und alles er ist.

Und dann? Ich habe oft genug betont, daß ein Drama mit dem letzten Fallen der Gardine zu Ende ist — oder doch zu Ende sein sollte. Das trifft bei den „Gespenstern", wie wir eben gesehen, nicht ganz zu, und darum dürfen wir vielleicht einmal eine Ausnahme machen und nach dem umschauen, was noch kommt — nicht um Möglichkeiten zu erwägen, die einmal eintreten könnten, sondern um aus der letzten als geschehen angenommenen Tat gewisse unausbleibliche Konsequenzen zu ziehen. Frau Alving hat ihr Kind getötet — daß die Tat nicht verborgen bleiben kann, ist wohl als sicher anzunehmen. Nach den Gesetzen ist es den Menschen verwehrt, dem Leben eines andren ein Ende zu bereiten — die Motive fallen nur bei der Strafzumessung ins Gewicht. Der Arzt, der seinem unsäglich leidenden Patienten die Todesqual dadurch verkürzt, daß er ihn eine überstarke Dosis Opium trinken läßt, verfällt dem Strafgesetz ebenso unvermeidlich wie Frau Alving es tun wird. Welch' ein Nachspiel aber nach der Tragödie, die wir schaudernd miterlebten! Diese Folter der Verhaftung, der Vernehmung, der öffentlichen Verhandlung — die Exhumierung der Leiche, die von der Prozedur nicht zu trennen ist. Selbst wenn Frau Alving mit sich über die Tat und ihre Folgen völlig im klaren wäre — es muß ihr unerträglich sein, sie an das kalte Licht der Öffentlichkeit gezerrt und der frivolsten Neugier preisgegeben zu sehen. Oder kommt ihr starkes Herz auch darüber hinaus? Und sollte ihr nicht auch einmal der Gedanke kommen (der auch dem Strafgesetzparagraphen zu Grunde liegt), daß niemand das Recht hat, der Natur oder der Hand der Gottheit vorzugreifen? Die ärztliche Diagnose kann irren, der aufgegebene Kranke könnte ja doch noch genesen! Solche Zweifel werden sich auch der festesten Seele nahen, nun gar der

Mutter, die den eigenen Sohn getötet hat — und sie kommen gerade nach vollbrachter Tat. Bevor der entscheidende Schritt getan ist, mag seine Notwendigkeit unerschüttert vor uns stehen — sobald wir nicht mehr zurück können, stehen auch die fernsten Möglichkeiten als Ankläger gegen uns auf.

Daß es auch Frau Helene Alving so gehen könnte — davon läßt sich freilich Frau Lou Andreas-Salomé, die ein anziehendes Buch über „Henrik Ibsens Frauen-Gestalten" geschrieben hat (Berlin 1892), nichts träumen. Die Verfasserin ist eine kluge, ungewöhnliche, auch als Dichterin beglaubigte Frau, aber ihr geistreiches Buch ist doch ein Frauenbuch. Sie schmiegt sich dem Dichter innig an, fühlt ihm alles nach, was er sagt und will, und nimmt alles, was er tut, für vollgültig; sie paraphrasiert ihn — sie kritisiert ihn niemals. Ob sie aber das Richtige getroffen hat, wenn sie ihr Kapitel über Helene Alving also schließt?

„Wie sie aber in dieser letzten Nacht über Oswald gebeugt dasteht, das Gift in der zaudernden Hand, und in der gänzlichen Verlassenheit ihres ungeheuren Mutterschmerzes ihren letzten irdischen Kampf auskämpft, — da tagt es über den Bergen. Noch ruhen gespenstische Schleier in den Tiefen, und den Tälern entsteigen geisterhafte Schattengebilde. Wer aber den Blick über dieselben hinweg bis zu den obersten Gipfeln zu heben vermag, der sieht dort den Morgen ruhen, zitternd und purpurn . . Vor Oswalds dämmerndem Bewußtsein schwebt er wie ein lichtes Traumbild von Glück und Heil . . . Nicht so vor Frau Alvings klarem Schauen und Erkennen. Sie weiß, daß sie in den Tiefen, unter den Schatten stehen bleiben muß bis zuletzt und niemals jene sonnigen Höhen ersteigen wird, — daß nur über ihr die große Sonne aufgehen wird, ihr den Anblick in ihre Klarheit gönnend und damit die Erlösung . . . Denn für sie ist das erkannte Ideal nicht mehr dasselbe, was für Noras kampfbereite und siegessichere Jugend das gesuchte war, ein Wunder der Zukunft, das sich noch am fernen Horizont verbirgt . . . Aber anstatt Noras unsicherem Suchen nach Erkenntnis und Entwicklung, anstatt ihrer schmerzvollen ersten Trennung von den bisher geglaubten und geliebten Idealen, ist Helene Alving schon

eingegangen in die Wahrheit selbst, hat sie erfahren und mit starken Händen ergreifen dürfen. Sie wird ihr an Stelle von Noras hoffnungs- und zweifellosem Kampf um Ideal und Wahrheit ein Ausruhen und Stillsein in dem Frieden derselben zu teil. Nicht wandert sie hinaus gleich Nora in unabsehbare, dunkle Ferne, sondern sie darf still stehen unter einem Himmel, der sich über ihr gelichtet hat — Antlitz und Arme emporgehoben zu der großen Verklärung, die über ihrem Leben tagt — zur Wahrheit — zur Sonne."

Ich fürchte denn doch, daß die erhobene schwarzumflorte Prophetin der Wahrheit und Freiheit mit dem emporgewandten Antlitz und den erhobenen Armen, wie Frau Andreas-Salomé sie hier zeichnet, vor dem schärferen Blick des Dichters zusammenschrumpfen wird wie der unglückliche Oswald in seinem Lehnstuhl: zu einer gebrochenen Leidgestalt, die unter den Lasten, die ihre Ideale ihr zu tragen geben, erliegt. Es gibt Freiheiten und Wahrheiten, die töten. Und doch hat Frau Alving sie nicht vergebens erkämpft, wäre es auch nur um des tragischen Schauers willen, der von ihr auf andre übergeht. Eine größere und — trotz des unsichren Schlusses — einheitlichere weibliche Gestalt hat Ibsen nicht wieder geschaffen: sie gehört zu den bedeutendsten Frauengebilden der gesamten dramatischen Literatur.

Und damit stünden wir wieder auf festem Boden, dem der Wirklichkeit, die nicht immer so rein wie in diesem Drama von Ibsen zum Kunstwerk geläutert und umgeschmolzen ist. Trotz der faulen Atmosphäre, in die sie uns führt, und der zweifelhaften pathologischen Brocken, die sie uns vorsetzt. Dergleichen Dinge mögen uns abschrecken, und ihre öftere Wiederkehr in der dramatischen Literatur braucht man nicht zu wünschen — aber sie sind nur die Hindernisse, über die die große Seele der Heldin sich hinweg und empor in das Reich ihrer Ideale schwingt. „Naturalistisch" mag man sie im stofflichen Sinne nennen — im ästhetischen Sinne, auf den es dabei doch einzig ankommt, ist das Werk als Ganzes so unnaturalistisch wie möglich. Mit der größten Kunst sind Vergangenheit und Gegenwart in einander gesponnen, eine von der andren beleuchtet und gedeutet, zwei

engverschlungene Tragödien, die vor unsren Augen eine neue erzeugen. Leise und langsam, aber ununterbrochen schreitet die Handlung von einer wichtigen Stufe zur andren fort, echt dramatisch, aus dem Inneren projiziert, und wäre nicht der Notbehelf am Schluß des zweiten Aktes, die Verschiebung der Aufklärung durch den Eintritt des Pastors, so stünde auch das Theatralische des Stücks auf der höchsten Stufe. Denn auch in den äußeren Bildern schlägt sich sein geistiger Gehalt nieder. Die Wiederkehr des „Paares aus dem Blumenzimmer" ist kein geringerer Meisterstreich als der Brand des frommen Asyls, das dem Andenken der Lichtgestalt errichtet worden, zu der Helene Alving das Bild des verstorbenen Kammerherrn in der öffentlichen Meinung umgeformt hatte. Das Feuer hat dem Drama einen symbolischen Dienst leisten müssen: einen ungekünstelten, echt poetischen. Damit brannte das falsche Gedächtnis des Toten nieder und jetzt ist wirklich auf Frau Alvings Besitzung niemand als „sie und ihr lieber gesegneter Junge" — äußerlich wenigstens — und bald darf auch den Augen des Sohnes das wahre Bild des Vaters emporsteigen. Während die Feuersbrunst noch weiterglimmt in ihrem zerstörenden und reinigenden Licht, entschleiert sich die Wahrheit, und je schwärzer das Dunkel hier unten wird, desto heller der Schein aus der Ferne, der Morgen ist es nun selber, die Sonne, die über Gerechte und Ungerechte scheint. Hat sie auch ein paar leichenfahle Wangen zu beleuchten, ein herzzerreißendes Leid — dem Sinnberaubten wird sie doch noch zur Freudenspenderin, zum Quell der Sehnsucht, und die verzweifelnde Mutter wird in all ihrem Elend Trost aus ihren Strahlen saugen. Sie wird tönen, die Sonne, „nach alter Weise", und es ist mir, als trüge sie durch die Nacht der Trauer und der Zweifel der Verlassenen die selige, stärkende Melodie aus der himmlischen Arie zu, die der bleiche, um der Wahrheit und Freiheit willen geknechtete Florestan im Dunkel seines Kerkers singt: „Süßer Trost in meinem Herzen: Meine Pflicht hab' ich getan."

Und wie meisterlich ist die Charakteristik der übrigen! in wie scharfen Theatersituationen erscheinen auch sie! Nicht eine

Linie ist überzeichnet, nicht eine Farbe zu stark aufgetragen. Diese Regine, in der des Kammerherrn Alving Jugend und Lebensfreudigkeit derber und sinnlicher als in ihrem Halbbruder wieder auferstanden ist. Wie sie mit dem leeren Champagnerglase, das Oswald und seine Mutter zu füllen vergessen, neben den beiden sitzt, um ihr Recht und ihren Genuß betrogen, da stellt sie die leibhafte Personifikation ihres eignen Lebens dar. Die Situation wird sie nie vergessen! und sie kommt später (im dritten Akt) darauf zurück, nachdem sie der Witwe ihres Vaters vorgerückt, daß „sie sie wohl wie das Kind eines vornehmen Mannes hätte erziehen lassen können". Denn es regte sich doch etwas besseres in ihr, das sich hätte bilden und leiten lassen. Man begreift ihren Widerwillen gegen ihren gemeinen Pflegevater, gegen sein „pied de mouton", gegen seine Gleißnereien und sein Fluchen; wie sie, ungezügelt in ihrer Leidenschaftlichkeit, gegen ihn aufstampft, droht sie ihm sogar, wenn er ihre tote Mutter beschimpft, mit Schlägen, und ihr entfährt der Seufzer: „Arme Mutter! Sie hast du früh genug zu Tode gepeinigt." Aber über alle edleren Triebe hinweg, auch über die schwache Tünche ihrer gezierten Kultur fährt unbändig der Lebenstrieb, der sie fast willenlos in den Untergang treibt. Jetzt ist ihr die Mutter plötzlich „auch eine solche", jetzt pocht sie auf die „Lebensfreudigkeit", die vom väterlichen Blut her auch in ihr stecke. Entsetzt wenden sich ihre gesunden Sinne von Oswalds Krankheit. „Ein armes Mädchen muß ihre Jugend ausnützen; sonst kann man, ehe man's sich versieht, auf dem Strohsack liegen." Mit fast unheimlicher Hast schüttelt sie den Staub der Alvings von ihren Schuhen und verlangt nicht zurück. Pastor Manders (der Gutmütige!) werde sich ihrer schon annehmen, und wenn es ihr sehr schlecht gehen sollte, steht ihr ja immer noch ein Haus offen: das Seemannsheim, das der Tischler Engstrand von dem erschlichenen Gelde „gründen will", ein „feineres" Bordell, zu dessen Gedeihen der arglose Manders seinen Segen gibt und das wie die niedergebrannte Anstalt mit besserem Recht den Namen führen soll: „Kammerherr Alvings Asyl".

Ja dieser Manders, in dem sich die Klugheit der Schlangen

gar zu scharf von dem Ohnefalsch der Tauben losgesagt hat (bis auf ein paar Reste von feiger Vorsicht und Leisetreterei) — ihn würde man entbehren können, aber um dieses Engstrand willen, der seine Schlechtigkeit an seiner Dummheit mästet, wäre es schade, wenn er fehlte. Die beiden gehören zusammen und gerade so wie sie sind: der gläubige genasführte Seelenhirte und das pfiffige räudige Schaf, das sich in den Himmel emporarbeitet und gelegentlich selber den Beruf in sich fühlt, Seelen zu erwecken; das sich aus jeder Verlegenheit herauslügt und gar noch die großmütige Maus spielt, die den gefangenen Löwen aus dem Netz herausbeißt. Jeder halbwegs Welterfahrene würde den Fuchs im Schafspelz sofort wittern, aber der Geistliche, der es gewohnt geworden, verhagelte und salbungsvolle Gesichter zu sehen, läuft all seinen Listen ins Garn. Bis aufs I-Pünktchen stimmt auch die Art und Weise, wie das ungleiche Paar mit einander redet, zum Leben. „Jakob Engstrand" — so spricht der Pfarrer von ihm; der Vorname gehört dazu, es ist gut gemeinte christliche Brüderlichkeit. Und schlechtweg mit seinem Vornamen redet Manders den Schuft auch an: „Jakob!" — und er fügt, als jenem seine größte Gaunerei gelungen, hinzu: „Sie sind ein seltener Mensch". Der brave Jakob spricht dafür gern von sich in der dritten Person — auch das ist recht: ich habe es an Subjekten dieses Schlages schon beobachten können. „Jakob Engstrand ist nicht der Mann, der einen würdigen Wohltäter in der Stunde der Not verläßt" — und Jakob Engstrand tut dies und Jakob Engstrand tut das. Und die beiden Würdigen reichen sich die Hand zum Bunde, und der fromme Geistliche, dem Engstrand die Hölle heizt und der sich schon vor der Öffentlichkeit als Brandstifter gezeichnet sieht, verhilft dem Schurken zu seinem Seemanns-Asyl. Eine köstliche und doch bittere Ironie, das Kehrbild zu Frau Alvings Tun und Leiden. Die freigeistige Frau reißt ein Lügengebäude, an dem sie selber gezimmert, nieder und kämpft für eine neue Sittlichkeit auf dem Grunde der Wahrheit. Und eben als „Kammerherr Alvings Asyl" in Flammen aufgegangen ist, gründet der orthodoxe Pastor, belogen und betrogen von einem frommen Gauner, ein neues, und dies Asyl ist ein Bordell. So

mußte es kommen. Typisch und symbolisch wie alles in dem Drama, ohne jede Künstelei und ohne jede Mystik. Auf dem Grunde der Lüge gedeiht die Unsittlichkeit — das Gute und Große kann nur in freier Luft und auf dem Boden der Wahrheit blühen und wachsen. Nicht immer kann man dem Orakel, das Ibsen durch seine Dramen verkündet, so überzeugt und begeistert zustimmen, nicht immer geht es so lückenlos in dem Künstlerischen seiner Schöpfungen auf.

Die Wirkung der „Gespenster" war eine furchtbare. So erstarrt Hamlet über seines Vaters Geist, wie die stumpf und müde im gewohnten Gleis dahinschleichende Menge über die unheimlichen Schatten, die der Dichter beschworen hatte und die eine Kunde anhuben, so schrecklich, daß „das kleinste Wort die Seele ihr zermalmte". Was war da nicht alles in das helle Tageslicht gerückt! Das rein Stoffliche allein, das Leben und die Krankheit des Vaters. Davon hatte man öffentlich nie zu reden gewagt. Wohl von allen Liederlichkeiten in den zweideutigen und pikanten Wendungen der französischen Salonlustspiele. Aber von so widerwärtigen und bitterernsten Dingen? Heute, da wir uns an die Beschäftigung mit den Nachtseiten der Natur, mit pathologischen und psychologischen Rätseln aller Art, aber auch an eine freiere Erörterung sexueller Fragen gewöhnt haben, bewundern und verehren wir den heiligen Ernst und die sittliche und ästhetische Feinfühligkeit, mit der Ibsen die ekelhaften Voraussetzungen der Tragödie mehr verhüllt als angedeutet hat — damals aber entsetzte und entrüstete man sich schon über den Stoff. Weil die Leidenschaft ihre Menschen über das Herkommen hinaus dicht an die gefährliche Grenze der Unsittlichkeit treibt, die gleichwohl niemals überschritten wird, verlästerten kurzsichtige Kritiker die Moral des Dramas. Die Gemeinheit des Tischlers, Regines frecher Leichtsinn, wurden dem Dichter in die Schuhe geschoben, als hätte er für sie eintreten und ihre Zynismen zu den seinen machen wollen. Selbst Oswald, dem wir es glauben dürfen, daß er nicht in die Fußtapfen seines Vaters getreten, wurde als ein sittlich verkommenes Individuum gebrandmarkt, weil er die Gewissensehen seiner Pariser Freunde und Kunstgenossen zu ver-

teidigen wagt und weil seine kranke Natur vor dem Gedanken nicht zurückbebt, in der blühenden Regine die eigne Schwester zu umarmen. Kurzum, die öffentliche Meinung kam über den trüben Stoff nicht hinweg und nahm den Geist nicht wahr, der schwanenweiß über seiner modrigen Flut dahinglitt. Bis den Dichter, der seit der Hetze, die er bei dem Erscheinen der „Komödie der Liebe" zu erdulden gehabt, und den bescheideneren Verunglimpfungen, die ihm der „Bund der Jugend" eintrug, eine gleiche Unbill, die den Menschen in ihm so tief herabsetzte, nicht mehr erlitten, der Zorn übermannte. Ein großer Erfolg zeitigt in der Künstlerseele bald ein neues Werk, aber ein großer ungerechter Mißerfolg tut es auch. Im Dezember 1881 waren die „Gespenster" erschienen. Genau ein Jahr später trat der „Volksfeind" auf und wälzte sich seinen Groll gegen die Majoritäten von dem kochenden Herzen. Der stark persönliche Anteil des Dichters an seinem Helden, der dem Stück im dritten Akt fast den Charakter eines Pamphlets, einer Verteidigungs- und Anklageschrift verleiht, verfälschte freilich sein künstlerisches Problem. Nirgends aber tritt Ibsens Stellung zu Staat und Gesellschaft dafür auch deutlicher zutage als in diesem Drama. Kritisch von großer Schärfe, mutig und kühn und fast immer beherzigenswert, wird seine Lehre, auf die praktischen Konsequenzen geprüft, zum Wahngebild und Kinderspott. Und es ist sein Glück, daß man die Utopie des Schlusses mit dem Charakter seines Helden entschuldigen kann, der in Wahrheit ein großes Kind ist!

Ein Prachtmensch dieser Badearzt! Immer sanguinisch, mit einigen cholerischen Zusätzen, immer gläubig, heiter und tatenlustig, ein Mann, der froh ist, daß er „fast so viel" verdient, wie er gebraucht und der, wenn es nur anginge, seine Sach' am liebsten auf Nichts stellte. Und diesem gutmütigen Polterer, diesem unpraktischen Verschwender, bei dem der Punsch nicht ausgeht, diesem zügellosen, aller Selbstbeherrschung baren Heißsporn, der verlernt hat, mit Menschen zu paktieren und sich in Menschen zu schicken, fällt die Aufgabe zu, einer ganzen Stadt, deren Oberhaupt, der Bürgermeister, sein eigner philiströser Bruder ist, eine bittre und kostspielige Wahrheit verkünden zu müssen. Die neu gegründete,

auf sein langdauerndes Drängen erbaute Badeanstalt, die milchende Kuh oder nach einer Zeitungsphrase das „klopfende Herz" der Stadt, wird mit bazillenhaltigem Wasser gespeist. Diese Entdeckung hat Stockmann gemacht, und als ein Mann von Ehre hat er sie — selbstverständlich — zu vertreten, werde daraus was wolle. Einige Journalisten, die der Verwaltung etwas am Zeuge flicken und ihrer Zeitung durch ein paar sensationelle Kraftartikel aufhelfen möchten, jauchzen ihm zu, aber Stadtverordnete und Bürgerschaft, die das Unheil zu vertuschen wünschen, schreien Zeter. Der eigene Bruder scheut sich nicht, von dem Manne der Wahrheit die Zurücknahme der Aufklärungen, die er in heller Freude über die wichtige Entdeckung eilig unter die Leute gebracht hat, zu verlangen, und bald lehnt sich alles gegen den beherzten Rufer auf. Das Preßgelichter fällt von ihm ab, dem Bürgermeister zu, und nachdem alle Mittel versucht sind, ihn mundtot zu machen, wiederholt sich die prachtvolle Situation aus dem Schillerschen Reichstag zu Krakau. Ein andrer Leo Sapieha steht Doktor Otto Stockmann einer „kompakten Majorität" gegenüber, und das schmetternde Wort des Polenfürsten klingt wieder mit Trompetenschärfe durch den Saal:

„Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei Wen'gen nur gewesen.
. . . . . .
Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen.
Der Staat muß untergeh'n, früh oder spät,
Wo Mehrheit herrscht und Unverstand entscheidet."

Nur daß die Worte bei Ibsen ein wenig anders lauten, nämlich so:

„Die Mehrheit hat niemals das Recht auf ihrer Seite . . . Wer bildet denn die Mehrheit der Bewohner eines Landes, die Klugen oder die Dummen? Ich denke, wir alle sind darin einig, daß die Dummen die geradezu überwältigende Majorität bilden rings um uns her auf der ganzen weiten Erde . . . Was sind denn das für Wahrheiten, um die die Majorität sich zu scharen pflegt? . . . Alle diese Majoritätswahrheiten gleichen dem überjährigen ranzigen Speck; sie sind wie verdorbener, grün angelaufener Schinken; und daher kommt all der moralische Skorbut, der rings um uns her in der Gesellschaft grassiert."

Aber es kommt noch ärger. Da einmal das Wort von den einzelnen fällt, den wenigen, die sich die jungen keimenden Wahr-

heiten angeeignet; von den Männern, die draußen auf Vorposten stehen, so weit vorgeschoben, daß die „kompakte Majorität" nicht nachrücken kann, und für Erkenntnisse kämpfen, die noch zu jung im Bewußtsein der Welt sind — bleibt immer noch die Hoffnung, mit den Gegnern dieser Wenigen sei nur die liberale Bourgeoisie gemeint, nicht „das Volk" im demokratischen Sinne, nicht auch die Sozialisten und Sozialdemokraten. Aber auch für diese kommt die Enttäuschung. Denn der rede- und kampflustige Arzt eifert auch gegen

„die Lehre, daß die Menge, der Haufen, die Masse, der Kern des Volkes sei — ja, daß sie das Volk selbst sei —, daß der gemeine Mann, dieser unser unwissender, geistig unreifer Mitbruder dasselbe Recht besitze, ein Urteil abzugeben, zu herrschen und zu regieren, wie die wenigen geistig Vornehmen und Freien."

Dagegen protestieren nun auch die „Arbeiter", die sich gar noch im Gegensatz zu dressierten Pudeln und spanischen Hühnern mit Straßenkötern und Bauernhähnen vergleichen lassen müssen, und bald ist die Resolution fertig: „Die Versammlung erklärt den Badearzt Doktor Otto Stockmann für einen Volksfeind", die mit allen Stimmen gegen eine, die eines Betrunkenen, angenommen wird. Ein vollkommener Aristokrat, wie der Fürst Leo Sapieha, wie auch Schiller es war, so steht der mutige Norweger in der mächtigen Szene vor dem Publikum der kleinen Stadt und der Welt: Henrik Ibsen und sein dramatisches Gebild.

Dies nur beiläufig. Denn es ist für mich so gleichgültig wie für das Stück, welchem politischen Glaubensbekenntnis Ibsen sich zuschwört. Schlimm genug, wenn auch das noch für die dramaturgische Beurteilung ins Gewicht fallen sollte. Läßt man doch schon über der Tendenz oder „Frage" eines Dramas das Kunstwerk als solches mehr als gut außer acht. Aber unbegreiflich ist es doch, daß man bei dem Volk für den Dichter mit diesem Stück hat Anhänger werben wollen. Für wie dumm halten denn solche Narren die Menge? Ein Mann des Volkes, Henrik Ibsen? Der ausgesprochenste Sozialaristokrat überall — und hier sollte er es nicht sein, wo er es schon durch den Stoff sein muß? Der einzelne, der, der allein steht, als „der stärkste

Mann", für den Stockmann sich in der Schlußszene des Werkes hält und erklärt — das ist es, was der Dichter will. Glaubt er aber auch daran, daß des Bleibens solcher Männer in diesem Leben ist, in derselben Gesellschaft, die den „Volksfeind" steinigt, aus dem Hause treibt, seines Amtes entläßt, kurz, die ihn und die Seinen brot- und selbst obdachlos machen würde, wenn nicht ein gutherziger Kapitän, der mehr auf See als daheim ist, ihm sein Haus zur Verfügung stellte? Da sitzt der faule Fleck.

Die Voraussetzungen für den großen Kampf zwischen Wahrheit und Lüge sind im „Volksfeind" so zweifelfrei wie möglich. Der Gregers Werle der „Wildente" hat allerlei zarte Rücksichten zu nehmen, und es ist sein Fehler, daß er sie nicht nimmt; die Wahrheiten, die er bringt, sind überflüssig und schädlich. Aber was Otto Stockmann will, ist, vorausgesetzt daß die chemische Analyse des Wassers ihn und uns nicht getäuscht hat, — eine Annahme, zu der nicht der geringste Grund vorliegt und die nirgends laut wird — so selbstverständlich und unumgänglich, daß ein Widerstand dagegen auf die Länge doch nichts fruchten kann. Die Aktionäre und die Stadtverordneten mögen sich sperren wie sie wollen — das Gutachten des Herrn Professor Nissen ist einmal da, und es gibt Mittel, eine Gemeinde zu zwingen, die mörderischen Quellen zu schließen. Die unheilvolle Tatsache kann auch außerhalb der Mauern der Stadt nicht verborgen bleiben, und wenn man sich nicht beeilt, die Badeanstalt zu verlegen oder andere radikale Kuren an ihr zu versuchen, dann dürften die Patienten ausbleiben. Denn die kleinen Verbesserungen, die der Bürgermeister zugeben will, genügen offenbar nicht. Doktor Stockmann sollte sich also nicht beirren lassen. Der Geist des Goldes wird freilich versuchen, die Bedeutung des Schadens abzuschwächen, und einige Schufte und Halbmänner wird es immer geben, die ihn weiter wuchern lassen würden, durch die Todesopfer, die er fordert, nicht erschreckt; aber auch diese werden nach aller menschlichen Berechnung verstummen müssen. Die verseuchte Quelle wird zum Himmel stinken — den Herren Kapitalisten bleibt nichts übrig als sich zu fügen.

Aber auch aus moralischen Gründen hat die gute Sache

nichts zu besorgen, schon das Schamgefühl wird die Menschen hindern, gegen sie aufzutreten, und das all- und gegenseitige „sie könnten nicht anders" sollte nicht nur zum Nachteil des Doktor Stockmann laut werden. Ohne Zweifel wird das Gros der Interessenten sich über die Enthüllungen ärgern und den Entdecker zum Teufel wünschen; diese werden sie totschweigen, jene ableugnen wollen und was dergleichen Künste und Kniffe mehr sind. Aber es ist schlechterdings undenkbar, daß eine ganze Stadtgesellschaft nur aus feilen Kreaturen bestehen sollte, die dem goldenen Kalbe Gesundheit und Leben ihrer Mitmenschen opfern möchten, daß alle Stadtverordneten gewissenlose Schurken und alle Zeitungsschreiber elende Wetterfahnen sein sollten wie diese Hausstad und Billing. Wenigstens zehn Gerechte werden in Sodom zu finden sein, und allein diese zehn würden, und wohl auch in einer weniger liquiden Sache, auf seiten des Doktors stehen. Vielleicht runzeln fünf von diesen über den „unausstehlichen Kerl", den Stockmann, die Stirn, und sie hätten ein Recht dazu, denn für den Ernst der Lage zeigt er nicht das geringste Verständnis; es freut ihn königlich, der Stadtverwaltung etwas am Zeuge flicken zu können, und man kann ihm den Triumph gönnen, daß er es gewesen, der sich mit der Platzwahl für den Bau von vornherein nicht einverstanden erklärt hatte. Er lacht sich ins Fäustchen und reibt sich die Hände wie ein übermütiger Junge. Was kümmert es ihn, den schlechten Haushälter, daß der Gemeindesäckel unter seiner Offenbarung zusammenschrumpfen wird? Davon versteht er nichts. Das würde jene fünf verdrießen. Aber gleichwohl würden sie mit ihm gehen. Und darum, weil man von dieser Fünfzahl und der zweiten, die unbedingt, ohne Kopfschütteln und Achselzucken, mit dem Doktor gehen würde, nichts wahrnimmt, darum ist die Schilderung des öffentlichen Lebens, die in der Volksversammlung im vierten Akte gipfelt, eine unmögliche Übertreibung. Aus derselben Stimmung heraus, in der er diese Szenen schrieb, meinte Ibsen auch einmal, Christiania sei nicht von so und so viel Tausenden von Menschen, sondern Hunden und Katzen bevölkert. In den gröbsten Zügen richtig, taugt das karikierte Bild doch nicht in die wirkliche Welt, wie sie

Ibsen uns zeigen will, und so wird die Übertreibung zur Fälschung. Das ließe sich nur in einer symbolischen Dichtung, aber nicht in einem modernen Gesellschaftsdrama widerspruchslos hinnehmen. Es ist die Art, wie auch Shakespeare sein Volk, d. h. seinen Pöbel, zu schildern liebt. Man sehe nur, wie Hans Cade in „Heinrich dem Sechsten" die Masse kirrt und wie die Schuster und Kärrner in fünf Minuten dreimal ihre politische Überzeugung wechseln. Aber auch dagegen lehnt sich das Gefühl auf. Denn auch bei Shakespeare fehlen alle Übergänge, alle Mitteltöne; auch dort fehlen die fünf oder zehn Gerechten. So ist denn Ibsen wieder in den Fall geraten, ein Problem, das die freie Phantasiewelt des „Brand" erfordert hätte, in der Welt der Wirklichkeit lösen zu wollen, so glatt und scharf lösen zu wollen, wie es in diesem vielverschlungenen Leben nun einmal nicht möglich ist.

Das soll nun beileibe nicht heißen, Otto Stockmann habe von seinen nicht „idealen", sondern sehr realen Forderungen das mindeste ablassen sollen. Wenn ich auch nochmals betonen möchte, daß er dazu allein schon aus Gründen des gewöhnlichen Weltverstandes nicht genötigt gewesen wäre, da seiner besonderen Sache eine materielle und moralische Wucht innewohnt, die auch die Widerstrebenden mit sich zwingt — so wiederhole ich noch bestimmter, daß er auch ohnedies als ein rechtschaffener Mann verpflichtet ist, für seine Überzeugung einzutreten, und daß es dabei kein Schielen nach rechts und links und nicht einmal die so bequem vorzuschiebende Rücksicht auf die Familie (mit der der Doktor denn auch wirklich bedrängt wird) geben darf. Jedes Ansinnen der Art müßte ein gerades Gemüt nur noch mehr verbittern. Vogue la galère. Das Ende komme dann, wie es muß.

Tut es das? Ich glaube nein. Unmöglich wie der Widerpart des „Volksfeindes", dieses Lumpenbündel der „kompakten Majorität", unmöglich auch wie es für einen normalen erwachsenen Mann die Stellung Stockmanns zu den öffentlichen Fragen, die hypernaive Art ist, mit der er zuerst alle die Schlagwörter der Thomsen, Haustad und Billing gläubig nachplattert, und die unmöglichere seines plötzlichen Umschlags, der dem seiner Gegner nichts nachgibt — ebenso unmöglich, das Unmöglichste

von allem, ist es, wie Ibsen die Wirrnisse, die Stockmann durch sein mannhaftes Verkünden der Wahrheit heraufbeschwört, löst oder zu lösen vorgibt. Für diesen Doktor Stockmann gibt es keinen andren Ausgang als den des Pfarrers Brand, und fehlte dem Dichter dazu der Mut (oder was war es?), wollte er das edle Haupt sich an dem Felsen dieser Mehrheit nicht blutig schlagen lassen — dann hätte es ihm obgelegen, uns klar zu machen, wie der Ausgestoßene, dem zunächst der Gedanke kommt, in die neue Welt zu wandern, in seinem norwegischen Heimatsnest mit seiner Familie weiter existieren soll? Ein Unterkommen hätte er ja zwar gefunden, aber „wenn alle Menschen rings im ganzen Lande Parteisklaven sind" — wer wird ihn mit Nahrung und Kleidung versorgen? Der Mob hat es „gewagt, ihm in einer Weise zu Leibe zu gehen, als sei er seinesgleichen" (da schüttelt sich der Aristokrat in dem Dichter genau so wie Shakespeare gegen die unsaubren Hände und den schlechten Atem des süßen Pöbels in den Königsdramen, im „Caesar" und „Coriolan"); sie haben ihm die Fenster eingeworfen — und der Glaser zaudert, sie auszubessern. Seine Tochter Petra, die den Wahrheitstrotz des Vaters bis zur Torheit übertreibt, hat von der Schulvorsteherin ihre Kündigung erhalten — Frau Busch könne nicht anders", sie habe drei anonyme Briefe bekommen; ein Herr, der bei Stockmanns verkehrt, habe sich über Petras „schrecklich freie Ansichten" ausgelassen (der schändliche Musterredakteur Haustad natürlich, der sich von dem frischen Mädchen einen derben Korb geholt); sein Schwiegervater, der alte Gerbermeister, dessen Fabrik das Badewasser mit verunreinigen hilft, enterbt Stockmanns Frau und seine beiden Knaben; zweier der saubersten Exemplare der verpesteten Gesellschaft muß Stockmann sich sogar mittels eines soliden Regenschirmes erwehren usw. usw. Und doch bleibt er in der Stadt, „auf dem Kampfplatz", denn jetzt soll die Schlacht erst geschlagen werden. Er, der Mittellose, der durch sein Geschick auch noch andere ins Verderben zieht als die Seinen? Kündigt doch der Reeder aus Parteirücksichten sogar dem braven Seemann, dem einzigen, der sich des Gemiedenen angenommen und der, nach Ibsens Gedankengang, vielleicht auch anders ge-

handelt haben würde, wenn er auf dem festen Lande, und nicht zumeist auf dem Wasser daheim wäre. Wovon wird Stockmann leben? Von Sonnenschein und Frühlingsluft? Seine Frau Johanna meint wehmütig, das ginge doch wohl nicht an. Denn seine Patienten werden ihn verlassen, und die Armen sammeln ihm nicht in die Scheuer. Die Parteihäuptlinge will er vertreiben, die heißhungrigen Wölfe, die jährlich so und so viel Stück Kleinvieh brauchen? Ein schönes Programm. Aber ist es auch ernst zu nehmen? Seinen Jungen, die sich mit der ganzen Klasse herumzuprügeln haben, hat der Lehrer klärlich bedeutet, sie möchten zu Hause bleiben, und nun sollen sie nach des Vaters Willen keinen Fuß mehr in die Schule setzen. Es selber will sie unterrichten, daß heißt nicht in „all dem Schulkram" — aber „zu vornehmen, freien Männern" (eins dieser leeren Schlagwörter, wie Ibsen sie seltsamerweise liebt) will er sie heranbilden. Aber mindestens zwölf Schüler muß er haben — und die übrigen sollen Gassenjungen sein — so recht zerlumpte! Einmal will er mit den „Lümmeln" doch experimentieren, denn „manchmal können ganz merkwürdige Köpfe darauf sitzen". O du aristokratischer Henrik Ibsen, der du im vierten Akt durch den Mund deines alter ego Otto Stockmann hast verkünden lassen: „Verdummung, Armut und Elend, kurz, der ganze Jammer des Lebens — das sind die Ursachen aller Verderbtheit! In einem Hause, wo der Fußboden nicht täglich gefegt wird . . . verliert der Mensch in zwei, drei Jahren die Fähigkeit, moralisch zu denken und zu handeln" — wo bleibst du jetzt? Du selber führst deinen Kindern die Pest ins Haus? Aber auch deine Gassenbuben dürfen dir ausbleiben, und es gibt ja wohl auch im fernen Norwegen so eine Art Schulzwang. Deine Schule wird zusammenkrachen wie „das künftige Leben", das du dir so hübsch in den Wolken aufbaust und das du leider nicht mit Geistern, sondern mit Menschen von Fleisch, mit dir selbst und den Deinen anfüllen willst. Bellamys Zukunftsstaat ist nichts gegen diese deine Utopia. Und dienst du damit wirklich der Wahrheit, wenn du uns dies unmögliche Ende als möglich hinstellen willst? Es ist nicht anders: das wirkliche Leben hat mit diesen Phantastereien nichts zu tun,

und ein leibhafter Doktor Stockmann kann an seiner harten Küste nur zerschellen. Es haben schon harmlosere Rebellen gegen Mehrheit, Brauch und Sitte am Leben Schiffbruch gelitten: der arme wunderliche Maler sogar, der den Gesundheitsapostel spielen wollte und mit seinen Kindern im weißen härenen Gewande barfuß durch die Straßen der Großstadt lief. Sinn bekommt der ganze Schluß des „Volksfeinds“ nur, wenn man ihn als das persönliche Bekenntnis eines Mannes faßt, der in dionysischem Wahrheitsmut und -Trotz bereit ist, alle Folgen seines Tuns zu tragen, und den die eigne berauschte Natur über den nahe drohenden Abgrund hinwegschwärmen läßt. Der Katzenjammer aber und die Ernüchterung müssen unausbleiblich folgen. Hat Ibsen sich mit dem „Volksfeind“ an den Widersachern rächen wollen, die ihm die „Stützen der Gesellschaft“, „Nora“ und die „Gespenster“ geschaffen — der Sache der Wahrheit hat er damit doch nur einen Scheinsieg erfochten. Man liebt ihn in dem anscheinend unverwüstlichen und unbesiegbaren Doktor Stockmann auch noch, wenn er die groteskesten Übertreibungen hören und sehen läßt, und der unfreiwilligen Komik, die in dem jubelnden Leichtsinn liegt, mit der er sein tragisches Geschick trägt und auffaßt, mischt sich so viel gesundes, sympathisches Wesen bei, daß man dem Manne um den Hals fallen möchte, anstatt ihn auszulachen. Aber das graue Elend wird kommen, unausbleiblich. Und in der „Wildente“ läßt der kampfesmutige Dichter die Sache der Wahrheit wirklich mit sardonischem Gelächter boshaft im Stich. So wenig sicher läßt sich auf ihn bauen!

Denn da kommt aus der Einsamkeit der Berge, der „herrlichen“ Einsamkeit, aus einem weltentlegenen Winkel, ganz wie der „Volksfeind“, ein jüngerer Mann in die Stadt zurück. Er hat dort oben auf dem väterlichen Eisenwerk jahraus, jahrein wie ein gewöhnlicher Kontorist gearbeitet und nicht einen Schilling über den gewöhnlichen Monatslohn annehmen wollen, um sich unabhängig zu erhalten, d. h. um dem Vater nichts zu verdanken. Denn es steht übel zwischen ihm und dem Vater. Aus all den belebten kleinen Gesprächen des ersten Aktes, während die Kaffeeschalen und Punschgläser dampfen, stückt es sich bald zusammen,

daß der alte Werle seine Frau wer weiß wie oft betrogen, daß die arme Verstorbene in ihrem Leid zum Alkohol gegriffen, und daß der Sohn in dieser elenden Ehe mit seinem wider den lockeren Vater ergrimmten Herzen desto leidenschaftlicher auf seiten der Mutter gestanden hat. Wir erfahren aber noch mehr. Nicht nur das bürgerliche, auch das juristische Gewissen des braven Großhändlers scheint nicht das engste zu sein — oder gewesen zu sein. Er hat als Kompagnon eines gewissen Ekdal einen Waldkauf mit dem Fiskus abgeschlossen, und dabei ist es nicht ganz säuberlich zugegangen. Wir hören etwas von einer „unzuverlässigen", das heißt wohl betrügerischen Karte, von verbotenem Holzschlag, von einem Kriminalprozeß, der mit Ekdals Verurteilung und Werles Freisprechung geendet, und haben trotz dieses Freispruchs allen Grund, zu glauben, daß der Verurteilte nicht der allein Schuldige gewesen. Genug, die Ekdals sind verlorene Leute, und haben es nur der Gnade Werles zu danken, wenn sie nicht ganz verkommen. Seinem früheren Gesellschafter gibt er abzuschreiben, dem Sohne richtet er ein photographisches Atelier ein und verschafft ihm so nebenbei auch noch eine Frau, die merkwürdigerweise bereits retouchieren kann: Gina heißt sie. Schon wollen wir mit dem Sohn Gregers dem alten Werle danken — da fällt über diese Wohltaten plötzlich das verdächtigste Licht. Denn jene photographisch vorgebildete junge Frau war Haushälterin bei dem Großhändler, die letzte, die seiner unglücklichen Gattin das Herz schwer gemacht hat — und jetzt weiß der Sohn der Toten Bescheid. Und rasch findet er auch des Rätsels Lösung, warum er seine Einöde verlassen und sich in der Stadt in eigner Person hat einfinden müssen. Der alte Werle will sich nämlich wieder verheiraten, mit einer gewitzten Dame, der Witwe eines Tierarztes, die aus den häuslichen Prügelszenen, die ihr der trunkfällige Gemahl vorgespielt, noch ziemlich heil und stattlich hervorgegangen ist, und Gregers soll durch seine Anwesenheit gleichsam den sohnlichen Segen dazu geben. Damit weiß er genug — genug jedenfalls, um seinem Erzeuger in einem ausgezeichnet geführten Gespräch gründlich zu sagen, wie er über ihn denkt. Der mächtige Auftritt erinnert an den gewaltigen ersten Dialog des

Präsidenten mit dem Major von Walter. Nichts bleibt ungesagt. Der Alte trifft das Rechte, wenn er von dem eignen Kinde glaubt, kein Mann auf der weiten Welt sei ihm so zuwider wie er. Und Gregers erwidert leise: „Ich habe dich zu sehr in der Nähe gesehen." Noch wissen wir nicht, was dieser zu tun gedenkt, als er seinen Hut nimmt, um der vornehmen Gesellschaft und dem väterlichen Hause den Rücken zu kehren, von dem höhnischen Lachen des Vaters begleitet — aber unser ganzes Empfinden steht auf seiner Seite. So fährt ein frischer Windzug in die faulige Luft der Niederungen. Die Wahrheit ist gekommen, um mit der Lüge aufzuräumen, die frische, makellose Jugend mit dem abständigen und anrüchigen Alter. Wir jauchzen ihr zu und folgen ihr. So nur kann man den vortrefflichen Expositionsakt auffassen. Da gibt es keine Wahl. Mag die Jugend immerhin bei ihrer Säuberungsarbeit auch einmal eine Torheit begehen, wir stehen doch auf ihrer Seite.

Und nun? Grausamer kann ein Dramatiker sein Publikum nicht enttäuschen, als Ibsen es in seiner „Wildente" tut. Aus ist es mit dem leidenschaftlichen Kampfe, den wir erhofften, und zu dem der große Dialog — so glaubten wir — nur das Signal geblasen hatte. Nichts von einer schonungslosen Aufdeckung aller Missetaten, von einer Sühnung begangener Verbrechen. Keine Fackel leuchtet offen, vor aller Welt, in die verborgenen Schlünde, aus denen die Sünde das gleißende Gold gehoben, mit dem sie sich brüstet; keine kräftige Hand öffnet den Unterdrückten die Riegel und gibt die Lichtscheuen der Welt zurück. Statt dessen werden wir gezwungen, dem lächerlichen Kleinkrieg zuzuschauen, den ein wahrheitssüchtiger Narr gegen die Lüge führt, einem zweck- und sinnlosen Krieg, der nichts als Unheil erzeugt — denn jetzt bekommt, vom Standpunkt des gesunden praktischen Weltverstandes, die Lüge recht, und die Wahrheit muß sich beschämt und verschüchtert in irgend einem dunklen Winkel verkriechen. Die Stellung des Dichters zu seinem Thema und zu seinem Helden (Gregers) hat sich also völlig verschoben, und nie ist die zwieschlächtige Haltung, die Ibsen seinen Stoffen gegenüber einzunehmen liebt, dem Drama gefährlicher geworden als hier.

Das wird äußerlich in dem von Symbolen vollen Stücke schon dadurch angedeutet, wie Gregers sich, nachdem er das väterliche Haus verlassen, in dem bei den Ekdals gemieteten Zimmer installiert. Alles hat er selber machen wollen, aus einem gutmütigen Drange nach Selbständigkeit, offenbar, um andern Mühe zu ersparen — und es ist danach ausgefallen. Beim Einheizen hat er die Ofenklappe geschlossen, so daß man es in dem Zimmer vor Rauch und Gestank nicht aushalten kann, und um das Feuer zu löschen, hat er sein Waschwasser auf die brennenden Kohlen gegossen, so daß der ganze Fußboden nun — die ordentliche Hausfrau unterdrückt das richtige Wort nicht — in der ärgsten „Schweinerei" schwimmt. Sie nennt ihren jähen Mieter schonungslos ein „Ferkel" und scheut sich nicht, ihm seine Missetaten gegen den Genius der Reinlichkeit ins Gesicht zu schleudern. Das wäre nun also die Kehrseite der „herrlichen Einsamkeit" in dem Fjord, in der der junge Werle so lange gelebt. Sie hat ihn der Welt entfremdet, sie hat ihn unpraktisch gemacht, und so, ohne Gefühl für das Gleichgewicht im Leben, in moralischer Ataxie geht er umher und sucht andre in die Haltung zu rücken, die ihm die richtige dünkt: dem Seemann vergleichbar, dem der feste Boden unter den Füßen schwankt und dem alles aus dem Lot gerät. Begreiflich genug, daß die immer gesunde Gina auch vor seiner geistigen und moralischen Disposition eine natürliche Scheu und das größte Bedenken hegt, ihn bei sich aufzunehmen. Um des Großhändlers willen — so begründet sie ihre Abneigung ihrem Manne — und weil dem alten Ekdal sein bischen Verdienst auch noch entzogen werden könnte. Aber ihre Furcht steckt tiefer — sie weiß selbst nicht warum, aber sie fühlt stark und richtig. Und wirklich, Gregers, der sich mit der lahmen Wildente vergleicht, nach der das Stück genannt ist, und sich anzupassen gedenkt wie diese, akklimatisiert sich *nicht*, weder äußerlich noch innerlich. Er gießt Wasser auf die brennenden und rauchenden Kohlen und verpestet und vergiftet die Luft, die er zu reinigen gedachte, so sehr, daß ein Menschenleben darüber zu Grunde geht.

Er präsentiert nämlich seine „ideale Forderung" — wieder eines jener phrasenhaften Schlagwörter, die sich in der Welt der

realistischen Dramen Ibsens so seltsam unnatürlich ausnehmen wie eine fixe Idee in einem sonst gesunden Hirn. In dem „akuten Rechtschaffenheitsfieber", an welchem er nach Doktor Relling leidet, geht er umher, um dem Schein und der Lüge den Krieg zu erklären und alle Verhältnisse auf Wahrheit zu gründen. Das hat er schon in den Häuslerhütten des Eisenwerks getan, und er wird von dem Betrag der „idealen Forderung" nichts ablassen, sobald er nur (nach seinen eigenen Worten) „vor einem wirklichen echten Menschen steht". Und für solch einen Auserwählten unter Zehntausenden hält der Unberatene den großen Komödianten Hjalmar Ekdal, seinen Jugendfreund, den er doch kennen sollte, kennen müßte! Er präsentiert ihm denn auch seine Forderung schonungslos, auf einem Spaziergang, denn der Arzt Relling hat ihm gedroht, falls es im Zimmer und in seiner Gegenwart geschähe, den Einkassierer kopfüber die Treppe hinunter zu werfen. Er zerbläst das Dunkel, das Ginas Vergangenheit (ihr längst gelöstes Verhältnis zu dem alten Werle) mitleidig einhüllt, er läßt der guten, tüchtigen Frau von dem miserablen Hjalmar, der auf schlimmeren Wegen herumgestrolcht zu sein scheint als die arme Gina, und der sich, schlaff, faul und verlogen wie er ist, noch mit seinem Mannesstolz etwas weiß, die Hölle heizen — und wundert sich dann noch, wenn ihm von den verwirrten und aus ihren Gleisen gerissenen beiden das erwartete „Licht der Verklärung" nicht entgegenstrahlt. Der Tor! Was sollte die verspätete Aufklärung auch fruchten? Jetzt konnte sie nur noch verstimmen und verbittern. Und sie tut es gründlich und treibt noch unheilvollere Früchte: den Zweifel Hjalmar Ekdals an seiner Tochter Hedwig legitimer Geburt, seine pathetischen Deklamationen über sein zerstörtes Familienglück, die harten Zurückweisungen, die die Kleine sich von ihm gefallen lassen muß, ihr Liebesopfer und ihren Tod. Nun freilich steht Gregers Werle starr und stumm. Seinen Wahn, nur ein unglücklicher Zufall habe die Pistole auf Hedwigs Brust gewandt, zerstört ihm der unerbittliche Relling, unter krampfhaften Zuckungen dämmert ihm die Wahrheit — aber noch glaubt er wenigstens subjektiv im Recht gewesen zu sein, noch glaubt er an den großen Mimen Hjalmar.

Doktor Relling hat ganz recht: die kleine Hedwig wird für diesen Delobelle wie die arme Désirée bei Daudet (pauv' p'tit' Mamzelle Zizi!) bald nur noch ein schönes Deklamationsthema sein. Und als Gregers nun wenigstens anfängt, das nicht für ganz unmöglich zu halten, und dem grausamen Lichtbringer zuruft: „Wenn Sie recht haben und ich unrecht, so ist das Leben nicht wert, gelebt zu werden," muß er es sich gefallen lassen, aus dem Munde des Mannes, der trotz seines Zynismus doch ein sehr gescheidter, hilfsbereiter und tätiger Mann ist, sein Urteil zu hören:

> „O das Leben könnte trotzdem noch ganz schön sein, wenn wir nur Frieden hätten vor diesen vermaledeiten Gläubigern, die uns armen Leuten die Türen einrennen mit der idealen Forderung."

Das ist der völlige Zusammenbruch, unter dem Gregers Werle fast schon vor unsren Augen erliegt. Er nennt es seine Bestimmung, der Dreizehnte bei Tisch zu sein, wie er es zu Beginn des Stücks bei dem Festmahl seines Vaters gewesen. Der Dreizehnte aber stirbt oder er bringt andren den Tod. Relling hat das Recht, über den Aberglauben zu hohnlachen — aber diesmal täuscht er sich in dem jungen Werle. Phrasen wie Hjalmar Ekdal verschleudert er nicht. Ehrlich hat er es immer, auch jetzt gemeint. Und wenn er froh war, seine Bestimmung zu erkennen, dann wissen wir auch, daß er es ist, der sterben wird.

Warum läßt nun Ibsen den Mann der Wahrheit so jämmerlich im Stich? Warum entstellt er das frische und ehrliche, zwar ein wenig plumpe und naive, aber doch sympathische und unübertriebene Bild, das wir von Gregers im ersten Akte gewinnen, mit jeder Szene mehr, so daß wir am Schluß nicht einmal eine Karikatur, weder eine feine noch eine grobe, sondern nur noch das Antlitz eines kompletten Narren sehen? Ist das künstlerische Absicht? Das glaube wer mag; ich vertrete sogar die Ansicht, daß überhaupt dabei keine Absicht im Spiele ist. Künstlerisch wäre es jedenfalls ein ungeheurer Rechenfehler, denn jede Täuschung der Erwartung gereicht der Wirkung eines Dramas zu schwerem Nachteil. Den Stimmungswechsel des Dichters mitzumachen, dem heute eine Gestalt in fahlem Grau erscheinen mag,

die er gestern in rosigem Morgenlicht sah, kann uns aber auch nicht zugemutet werden, denn so menschlich solch' ein Beleuchtungswechsel ist — im Kunstwerk konzentriert sich das vielgestaltige Leben, und im Drama zumal, in so knapper Gestalt, daß die Zeit, in der wir es aufnehmen, nicht ausreichen würde, unsre Stimmung und Stellung seinem Problem gegenüber zu wechseln, ohne daß wir in Verwirrung gerieten. Und jene vielberufene „Objektivität" der großen Dramatiker beruht zumeist auch auf einer Täuschung. Kein Dichter, kein Künstler, und die größten am wenigsten, haben die Welt so geschildert wie sie sich nach außen hin gibt — und gerade das, was uns in ihren Schöpfungen am stärksten zwingt und ihnen die Unsterblichkeit sichert, ist nicht jenes unpersönliche Reale, sondern der Glanz, den sie aus ihrer eigenen künstlerischen Seele über das Leben gebreitet. Nicht drei Zeilen bei Shakespeare, bei Goethe, bei Schiller, bei Kleist entsprechen schlechtweg der Wirklichkeit, und nicht drei Zeilen können diese Großen sprechen, ohne daß wir ihres eignen allerpersönlichsten Geistes einen Hauch verspürten. Und mit dieser individuellen Färbung wirkt ja auch Henrik Ibsen auf seine Weise. Dies Eigenste aber offenbart sich wie in der Charaktergestaltung, dem sprachlichen Ausdruck und allen übrigen künstlerischen Essentialien, auch in der Stellung, die der Schöpfer zu seinem Werke einnimmt und vom Zuschauer eingenommen wissen will: intellektuell, moralisch, künstlerisch und wie immer sonst noch. Die sogenannte „Objektivität" besteht zumeist nur in der größtmöglichen Menschlichkeit der Charaktere und in der Gerechtigkeit, mit der ihr Bildner sie in ihrem vielgestaltigen Tun beurteilt und der Empfangene sie beurteilen soll. Aber wie wir im Leben nicht vorwärts kommen, wenn wir nicht eine bestimmte Richtung einschlagen, so können wir auch zur Betrachtung eines Kunstwerks und eines dichterischen Charakters nicht jeden möglichen Standpunkt, immer wechselnd, wählen, sondern wir müssen uns genau so wie der Künstler, für einen unter den vielen, entscheiden, und seine Sache ist es dann, von ihm aus sein Werk und die einzelnen Gestalten darin so zu beleuchten, daß wir sie richtig sehen: in der Farbe, der Perspektive, der Stellung zu den übrigen.

Gefällt es ihm aber, seine Laterne mit einem Ruck zu verschieben, beliebt es ihm gar, während wir sein Werk betrachten, daran weiter zu arbeiten und auf den Leib seines Helden statt eines Areskopfes den eines Kretins zu setzen, dann hätten wir, dächte ich, allen Grund, uns dagegen zu verwahren oder dem Meister zu erklären: wir wollen wiederkommen, bis Sie fertig sind! Daß ist aber gerade Ibsens Fall. Selbst die mißverstandene „Objektivität" bezeichnet den eigentümlichen Stellungswechsel, den er während der Dauer seines Stücks zu seinen Menschen einnimmt, nicht richtig. Er war eben noch nicht fertig, als er uns bereits zum Beschauen seines Bildes einlud.

Das ist sicherlich keine künstlerische Absicht. Welch andere könnte ihn aber dabei geleitet haben? Eine moralische doch noch weit weniger. Denn der Wahrheit, die er, wie es im ersten Akte scheint, durch sein Werk verherrlichen will, sagt er zu guter Letzt die ärgsten Sottisen — und wer möchte das Knäuel entwirren, zu dem sich Gut und Schlecht, Nützlich und Schädlich in dem Stücke verschlingen, wer möchte die berechtigte Wahrheit von der unberechtigten so zweifelsohne trennen, daß das Garn keinen Schaden leidet? Wie der Pfarrer Brand dürfte sich auch der weltkundige Gregers mit vollem Recht darauf berufen, daß er redlich ein Ideal habe verwirklichen wollen — ihm fehlte eben nur der rechte Takt und der gesunde Menschenverstand. Er sah nicht ein, daß man für die Wahrheit nur dann rein zu streiten vermag, wenn man nichts andres als das eigne Wohl, das eigne Gut, das eigne Leben dafür einzusetzen hat, daß es aber Gebote der Schonung und Liebe gibt, die die Wahrheit korrigieren, und daß wir mit dem Glück und der Existenz andrer zu experimentieren kein Recht haben: es müßte sich denn um Schurken und Verbrecher oder um die Verhütung gewissen Unheils handeln. Das begreift der arme Gregers so wenig, daß er zum Tölpel und zum Unheilstifter malgré lui wird, durch des Dichters Willen, der ihm das Körnchen Mutterwitz, mit dem wir erst durch die Welt kommen, nun einmal vorenthalten hat. Der Wahrheitsfreund und Weltverbesserer Ibsen kollidierte wieder einmal mit dem Dramatiker, und über beide siegte zu guter Letzt der

geniale Satiriker. Und wie er Gregers im Laufe der Entwicklung fallen läßt, erhöht er diejenigen, über die wir unser sittliches Urteil nach dem ersten Akt schon abgeschlossen hatten. Zuerst erschien uns Gregers als der Gesunde, frisch wie die Fjordluft, und die Gesellschaft im trägen Sündenpfuhl versiecht. Jetzt plötzlich ist es Gregers, der nach seines Vaters Wort seit seinen Kinderjahren ein krankes Gewissen gehabt (ein Erbteil seiner Mutter), und der brave alte Werle ist von seiner Frau zu Unrecht verklagt worden. Er hat nichts andres zu hören bekommen als Strafpredigten, und manches Mal drehten sich diese Strafpredigten nur um ganz erfundene Vergehen! Die Sörby sagt (im vierten Akt) und Frau Gina bestätigt es — in Gedanken an ihren besondren Fall, denn sie hat Werles Liebeswerben erst erhört, nachdem sie sein Haus bereit verlassen. Kurz, es bekommt alles ein andres Gesicht, wie der Autor es bekommen hat, nicht in einer bestimmten Absicht, sondern weil es ihm so im Blute liegt. Er konnte eben nicht anders. Es regen sich zu viel Kräfte in ihm, die sich um den Vorrang streiten, und ein unverfälschter Dramatiker war er eigentlich nur in der ersten Periode nach seiner literarischen Lehrlingszeit.

Daß er das in der „Wildente" nicht ist, zeigt sich auch noch in andren, mehr die künstlerische, insbesondere die technische Arbeit betreffenden Zügen. Da er die Katastrophe rein aus der Wirkung der Charaktere aufeinander nicht zu entwickeln vermochte, sah er sich, um sie vorzubereiten, nach einem starken äußeren Motiv um; aber leider, statt eines zureichenden wählte er ein unzureichendes, ein Motiv, an das er selber nicht glaubte. Er läßt den Leser und Zuschauer vermuten, des Photographen Ekdal Tochter, die arme kleine Hedwig, sei das Kind des Großhändlers Werle. Zunächst um des höchst auffallenden Umstandes willen, daß Hedwig Ekdal kranke Augen hat, ganz wie der alte Werle, den die Dame Sörby als seine zweite Gattin einmal in seiner Hilflosigkeit „wird pflegen müssen". Dessen berühmt sie sich im vierten Akt im Atelier der Ekdals selbst, und sie hält das gleichsam für eine Gegengabe, die sie in die Ehe bringt, für einen Ausgleich des „ungeheuer großen Glücks", das sie mit der Hei-

rat macht. „Es nützt nichts, es noch länger zu verbergen," verkündet sie in ihrer mehr zynischen als großartigen Offenheit, „wie gern er es auch möchte. Er wird blind." Da es zudem feststeht, daß Frau Gina Ekdal als Fräulein Hansen einst den Nachstellungen des lüsternen alten Werle zum Opfer gefallen ist, wie nahe liegt es da, Hedwigs Vater nicht unter dem blauen Dach des Photographen Hjalmar zu suchen! Gregers Werle, der seinen Vater so gründlich kennt, zweifelt denn auch keinen Augenblick daran, und der sonst immer verlogene Hjalmar stutzt wirklich einmal ehrlich, als er Frau Sörbys Weissagung vernimmt. „Er wird blind? Das ist doch sonderbar. Auch er wird blind?" Der Verdacht wird durch den Schenkungsbrief, den Werle dem „Fräulein Hedwig Ekdal" zukommen läßt, ganz erheblich verstärkt und fast auch schon für das Publikum zur Gewißheit. Da werden dem Großvater des Mädchens monatlich hundert Kronen angewiesen, und die Schenkung soll auf Hedwig übergehen, sobald der Alte die Augen schließt. Woher diese Fürsorge? Verdächtig ist sie auf jeden Fall, und Hjalmar zieht aus ihr, jetzt endlich einmal konsequent und geradezu, sogleich auch seine Schlüsse. Er fragt seine Frau, was Werle veranlaßt haben möchte, sie zur Heirat auszurüsten, wenn wirklich mit Ginas Hinneigung zu ihm, zu Hjalmar Ekdal, alles zwischen ihr und jenem zu Ende gewesen? Er wird noch deutlicher: „Fürchtete er nicht eine gewisse Möglichkeit?" und will wissen (als Gina auch das noch nicht versteht), ob das Kind seiner Frau „ein Recht hat, unter seinem Dache zu leben". Nun aber erfolgt eine Antwort, die seinen und der Zuschauer Verdacht wieder über den Haufen zu werfen scheint. Die einfache, kernhafte, nie pathetische Gina richtet sich plötzlich hoch auf und ruft ihm mit blitzenden Augen zu: „Und das fragst Du?", und als er mit seiner Inquisition fortfährt, verharrt sie in einem kalten Trotz, sie wisse es nicht — wie könne sie es auch wissen, so eine wie sie. Für mich klingt aus diesen Antworten hörbar Ginas Unschuld oder, da man davon doch eigentlich nicht reden kann, ihr Zeugnis für Ekdals Vaterschaft. Er aber hört das Gegenteil heraus, seiner Stimmung und der Situation zu Liebe und wohl auch, weil er

nicht anders kann. Und bleibt der Zweifel nicht immer noch bestehen? Welch ein stichhaltiger Beweis liegt in einem Blick, einem Ton? Appianis letzten Seufzer deutet Claudia Galotti so, der Kammerherr Marinelli anders. Und wenn wir Ginas blitzende Augen nicht mehr sehen, ihren erhobenen Ton nicht mehr hören — was dann? Aber auch Hjalmas Mutter war ja augenkrank.

Hätte Ibsen in seiner Rätsellust und -Sucht mit dieser Ungewißheit nun etwa nichts anderes bezweckt, als seine Personen und das Publikum zu verwirren? Das ist es eben, was ich bezweifle — in diesem besondren Fall, denn er vexiert uns sonst nur allzugern. Diesmal aber gebrauchte er das Dunkel in seiner Weise, sehr klug und fein. Er gebrauchte Hjalmars Tiraden gegen sein „in Trümmer gesunkenes Heim", sein schreckliches Wort „Ich habe kein Kind", das die arme Hedwig so tief erschüttert, und er gebrauchte für alles dies einen Schimmer von Recht; und wenn das rührende junge Ding die Pistole auf die eigene Brust statt auf die unglückselige Wildente gerichtet, bedurfte er doch wieder der Vermutung, die angesichts des Todes die Züge der Gewißheit bekommt: der Zweifel war nichtig, das kindliche Opfer war ein in jedem Betracht vergebliches. Wenn nur nicht — leider! — etwas anderes hinzukäme, die tragische Wirkung dieser Opferung wieder abzuschwächen! Gregers Werle hat es für nötig gehalten, Hedwig den Rat zu geben, sie möge ihrem Vater zu Liebe (der der Ente einmal, als er schlechter Laune war, den Hals hat umdrehen wollen) das Tier freiwillig opfern. Der Rat kommt (in der Schlußszene des vierten Aktes) ganz aus blauer Luft, denn nichts liegt vor, den jungen Werle glauben zu lassen, Hjalmar bedürfe oder verlange solch einen Liebesbeweis. Ibsen aber gebrauchte eine Vorbereitung auf das, was kommen soll — daher nun Gregers auffälliger und im Grunde sinnloser Rat. Aber sein verehrter Hjalmar tut ihm den Gefallen, ihm in die Hände zu arbeiten. Er muß (im fünften Akt, nach einer durchkneipten Nacht) davon schwatzen, daß sein Erfindungstraum ihn darum so beglückt habe, weil Hedwig daran geglaubt oder, weil „er Narr sich eingebildet, daß sie daran glaubte" — und Gregers antwortet ihm „Kannst Du wirklich glauben, daß Hedwig falsch

gegen Dich gewesen?" Falsch? Hier empfinde ich schon ein bedenkliches Zuviel. Denn weder hat Hjalmar solch einen Vorwurf gegen Hedwig je erhoben (er hat sie nur, seitdem der Verdacht in ihm aufgekeimt war, so brutal wie möglich behandelt), noch hat Gregers den geringsten Grund, ihn bei Ekdal vorauszusetzen. Ibsen aber gebrauchte auch diese Suggestivfrage, damit der edle Hjalmar weiter perorieren kann, er habe Hedwig so grenzenlos geliebt und sich eingeredet, daß sie ihn ebenso unsäglich wiederliebe. Jetzt glaube er daran nicht mehr. Der Schenkungsbrief sei ihr vielleicht nicht einmal so unerwartet gekommen. Und wenn die alten Werles (der Großhändler und die Sörby) ihr mit vollen Händen winkten, wer stünde dafür, daß Hedwig bei ihm aushielte und nicht vielmehr aus der Dachwohnung des armen Photographen zu jenen, in das Haus des Reichtums hinüberschwenkte? Natürlich ist das alles der pure Unsinn, objektiv ganz gewiß, denn Hedwig hat ihrem Vater ihre Liebe mit so zweifelloser Leidenschaftlichkeit bewiesen, daß solch ein Verdacht nur den Ankläger zu belasten vermöchte. Dann ist es aber auch psychologisch falsch, denn das ganze Raffinement dieser Verdächtigungen taugt nicht zu dem vagen Wesen Ekdals. Aber Ibsen bedurfte auch *ihrer* — und er hatte auch damit noch nicht genug. Denn er läßt den Schwätzer fortfahren: „Wenn ich sie dann fragte: Hedwig, bist Du bereit, das Leben für mich zu lassen? Ja danke — Du würdest schon hören, welche Antwort ich bekäme —", und in dem Augenblick kracht der Schuß, der, wie Gregers glaubt, der Wildente gilt, jener furchtbare Schuß, der das arme liebe Kind selber zu Tode trifft. Welch eine Provokation des tragischen Schicksals von unberufenster Seite, durch die unstichhaltigsten Worte! Wie kommt denn Ekdal darauf? Das Leben soll Hedwig für ihn zu lassen bereit sein? Wie ungeheuer fern liegt der Gedanke alledem, was wir bislang im Kreise dieser Menschen mit angesehen und -gehört haben. Ekdal *muß* wissen, mit welch grenzenloser Schwärmerei Hedwig ihm ergeben ist; und daß sie *jedes* Opfer für den haltlosen Menschen in ihrer kindlichen Ekstase zu bringen imstande ist, daran zweifeln wir, die Zuschauer, nicht einen Augenblick. Es liegt

also überhaupt kein Anlaß vor, daran zu rühren und davon zu reden, denn gerade da, als Ekdal, an seiner Vaterschaft irre geworden, Hedwig so grausam von sich zu weisen begann, hat sie ihren Jammer so herzbrechend offenbart, daß er als Gegenbeweis sozusagen vor Ekdals und unsren Augen liegt. Das alles half aber nichts. Ibsen brauchte Hedwigs Liebesopfer. Sie mußte sich die für die Wildente bestimmte Ladung durchaus in das eigne Herz jagen, und darum mußte Ekdal wohl oder übel im ungeeignetsten Moment die Frage aufwerfen, ob die Tochter bereit sein würde, für ihren erhabenen Vater das Leben zu lassen. Jetzt sieht man, warum nicht nur Hedwig, sondern auch der Großhändler Werle trübe Augen haben mußte. Ekdal mußte zunächst einmal Ursach finden, sich über Hedwig zu ärgern, und da sie ihm durch ihr Verhalten keinen Anlaß zum Verdruß gab, mußte ihm der Zweifel keimen, ob sie denn wirklich sein Kind sei. Gegen den vermeinten Bastard mußte der beleidigte Gatte der Gina Hansen wüten können, um in dem verschüchterten Mädchen alles aufzurufen, was von phantastischer Opferlust in ihr lebt, damit sie den Zürnenden versöhnen kann. Auf dem Mißtrauen Ekdals baut dann Ibsen weiter, indem er seinen Photographen nicht nur an Hedwigs Echtbürtigkeit, sondern auch an ihrer Liebe zu ihm zweifeln läßt. So muß das unselige Wort fallen, daß Hedwig nie bereit sein werde, „das Leben für ihn zu lassen", und nach dem Wort der unseligere Schuß. Eine Kette unechter Motive, die zerreißt, sobald man sie auf ihre Haltbarkeit prüft, zieht das beklagenswerte Kind in den Tod! Und gerade nur auf das eine heillose Wort drückt sie ab. Kaum eine Minute später, und Ekdals haltlose Klagen sind wie weggeblasen. Und schon die vermeinte Opferung der Wildente hat das bewirkt!

Ibsens Absicht ist also klar genug. Daß sie gut sei, wird niemand behaupten mögen, der auf eine reinliche und zweifellose Motivierung im Drama hält. Hätte Ekdal nicht Grund bekommen, den alten Werle für Hedwigs Vater zu halten, so wäre es ihm nie und nimmer eingefallen, das arme junge Geschöpf für „falsch" zu halten und so über sie zu reden, wie er es in Gregers Gegenwart tut. Denn nur auf dieser trügerischen Basis konnten diese

noch trügerischeren Anklagen überhaupt erhoben werden. Nun hätte der Autor es aber ja in seiner Hand gehabt, uns über den Sachverhalt aufzuklären, denn er muß doch wissen, woher seine Personen stammen. Dies Licht aber taugte Ibsen für seine Zwecke nicht. Denn wüßten wir mit Hjalmar Ekdal gewiß, daß es mit seinem Verdachte nichts ist, dann wäre es nicht zur Katastrophe gekommen; hätten wir und er aber mit derselben Sicherheit erfahren, Hedwig sei eine Werle und keine Ekdal, dann hätte die Handlung entweder eine völlig andere Wendung nehmen müssen, oder aber, wenn sie auch dann noch den Verlauf hätte nehmen sollen, den sie jetzt nimmt, wäre ihre Wirkung eine so martervolle gewesen, daß unser Gefühl sie kaum ertragen hätte. Und das vermag man bei der jetzigen Entwicklung wenigstens nicht zu sagen.

So oder so aber — auf einen Charakter bleibt dies listige Spiel des Dichters glücklicherweise ohne Einfluß: auf den Charakter Hedwigs. Die handelt, wie sie ihrer Natur nach handeln muß, wenn es gilt, dem Vater zu beweisen, welch einen Platz er in ihrem Herzen einnimmt, und es liegt ihr nicht ob, darüber nachzugrübeln, ob die Klagen des Mannes, den sie mit allen Kräften ihrer kindlichen Leidenschaft umklammert, Sinn und Grund haben oder nicht. Jedes Nachdenken darüber hätte ihr Wesen verfälscht, und das besteht eben darin, mit dem blinden Vertrauen des vierzehnjährigen Mädchens alle edlen Qualitäten auf den Heiligen zu häufen, vor dem sie auf den Knieen liegt. Sie betet für ihn, nicht mit einem angelernten Spruch, nicht auf elterliches Kommando, sondern aus der Kraft ihres eignen liebeerfüllten Herzens, weil der Vater einmal, als ihm Blutegel gesetzt waren, gejammert, „ihm säße der Tod im Nacken“. Aber dies Kind betet auch noch für die Wildente, allabendlich, und fleht, daß sie vor dem Tode und allem Bösen bewahrt bleibe. Wie wunderlich sich dies Gebet neben dem für den geliebten Vater ausnimmt! und wie natürlich es doch ist! Sie fühlt sich gleichsam als die Mutter des Tieres, und die mütterliche Seele ist es, die aus dem Abendgebet für die Wildente vorklingt, wie die Seele des Weibes in kindlichster Hingebung aus jedem ihrer Worte, jeder ihrer Handlungen, die dem vergötterten Manne, ihrem Vater,

gelten. Alle Launen, die die Natur dem Alter der Reifung mit zun Geleit gegeben, wenden sich in diesem rührenden Kinde zum Reinen, Guten und Großen. Sie hilft der Mutter klug und sorglich wie eine Erwachsene und ist doch noch so sehr Kind, daß ihr die Tränen kommen, als sie sich überzeugen muß, daß der Vater ihr von der Mittagsgesellschaft beim Großhändler nichts als das Menü mitgebracht. Im Augenblick ist sie auch schon wieder versöhnt und bemüht, dem egoistischen Menschen seine kleinen Wünsche von den Augen abzulesen — dieselbe Hedwig, die sich kopfschüttelnd mit der Mutter um den Großvater sorgt, als er sich heißes Wasser zum Grog auf sein Zimmer holt. Auch des Vaters Schwächen verkennt sie keineswegs, aber jeder edle und kraftvolle Vorsatz in ihm erscheint ihr so groß und herrlich wie vollbrachte Heldentaten. Sie sehnt sich ins Weite, Freie — und doch will sie „immer zu Hause bleiben und Vater und Mutter helfen". Und das Alter, in dem man „die Stimme wechselt und mit dem Feuer spielt, dem wirklichen Feuer, dies gefährliche Alter wirkt auch in großgearteten Seelen die Kraft, das eigne Leben, als wäre es nichts, für andere hinzugeben und seine vierzehn, fünfzehn oder sechzehn Jahre wie einen Strauß von Rosen ins Wasser zu werfen. So stellte sich einst beim Untergang eines englischen Dampfers ein junger Midshipman, Herbert Lanyon hieß er, zu dem Kapitän, der mit dem sinkenden Schiff untergehen wollte, auf die Kommandobrücke, „damit er nicht allein sterbe" — und starb mit ihm. So wendet Hedwig Ekdal die Mündung der Schußwaffe von dem lahmen Wasservogel, der ihr teuerstes Gut ist, wohl noch rascher und leichter auf die eigene Brust und stirbt für den Vater, um ihm einen Beweis ihrer Liebe zu geben. Sichrer und mit knapperen Zügen, feiner und rührender zugleich ist der Typus des reifenden Mädchens niemals zum Individuellsten verdichtet worden: Alles ist wahr, alles ist liebenswert an dieser hilflosen, kleinen Heldin, vor der selbst die feindseligen Gedanken des Pessimisten Relling die Waffen senken. „Das Kind werdet ihr mir in Frieden lassen" ruft er dem verstiegenen Gregers und seinem Hjalmar zu, und man glaubt zu hören, wie ihm dabei die Stimme bebt. Unsre

klassische Literatur und die des Auslands kennt diesen Typus überhaupt nicht, und ganz leise nur berührt sich Mignon mit ihm. Von den Komödienbackfischen aber, die ihr Herz entdeckten und die von der deutschen Bühne jetzt Gott sei Dank verschwunden sind, darf sich keiner auch nur in Gedanken neben Hedwig Ekdal stellen. Einige Jahre älter — dann finden wir sie in unsrer dichterischen Tragödie wohl auch. Aber die Jüdin von Toledo, an die ich denke, ist doch mit ihren Kapricen und ihrem prickelnden Blut der Hilde Wangel, einer andren ebenso eigengearteten Spezies des Backfischtums, verwandter als der stillen holden Hedwig, die für den Necknamen dieses Mädchenalters viel zu gut ist, und die den Ruhm ihres Schöpfers noch verkünden wird, wenn man von dem Stücke, dessen Mittelpunkt sie ist, nichts mehr wissen will. So lebt ja auch Mignon fort, losgelöst von dem Boden ihres Romans, ein Typus, fast ein dichterischer Begriff. Ja, wie viele wissen von ihr, die den „Wilhelm Meister" kaum oder gar nicht gelesen haben! Das gleiche Los wird nun allerdings der Hedwig Ibsens nicht beschieden werden, schon darum nicht, weil sie mit der festgefügten Handlung des Dramas weit enger verbunden ist als Mignon mit dem losen Gewirk des Romans — von dem poetischen Glanz nicht zu reden, der Mignon umleuchtet und über Tausende ihrer dichterischen Mitgeschöpfe verklärt. Aber in der bescheidneren und prosaischeren Sphäre, in der Hedwig Ekdal ihr junges Dasein auslebt, ist sie eins der eiganartigsten und wahrhaftesten, der vielfältigsten und doch einfachsten, der zartesten und erschütterndsten Frauengebilde.

Noch ein andres Meisterwerk der Charakteristik enthält das Stück. Es gehört seiner satirischen Hälfte an: der Vater Hedwigs ist es, den die gütige Natur mit dem herrlichen Kinde ganz so unverdient segnet wie den alten Schauspieler in Daudets „Fromont jeune". Wir sehen ihn werden, von seinen Kinderjahren an, den „lieben süßen Hjalmar", den hübschen Jungen, rot und weiß, zuerst von zwei hysterischen Fräulein Tanten, seinen „Seelenmüttern", verpäppelt, dann von dem Mädchenvolk verhimmelt und von seinen Studiengenossen vergöttert — denn auch Hjalmar Ekdal war einmal, sozusagen (wie Relling hinzu-

fügt), Student. Eine weiche Stimme, ein leicht gerührtes Gemüt, seine Schönheit und seine deklamatorische Begabung: damit hat er sich durch seine Jugend gelogen. Alle Welt, sein Vater an der Spitze, hielt ihn für ein großes Zukunftslicht, und doch brannte sein kleines Flämmchen nur von fremdem Öl. Da kam „der zermalmende Schlag des Schicksals", das Unglück mit seinem Vater, die Zuchthausschande mit all ihren lastenden Folgen. Ein Tüchtiger hätte sich jetzt bewährt: den bequemen Worthelden machte das Unglück nur noch träger — er fuhr fort für sich sorgen zu lassen, zuerst von dem alten Werle, der sein eignes Gewissen zu beschwichtigen hatte, dann von der eigenen Frau, endlich gar von dem eignen Kinde. Um nun seine Eigenart zur schönsten Blüte zu entfalten, stempelt ihn der Doktor nun auch zum genialen Erfinder in spe. Jetzt wälzt er sich auf dem weichen Lotterbett seiner Pläne, seiner Träume, und immer weiter klaffen seine Worte und seine Taten auseinander. Schon hat er nicht das kleinste eigene geistige Kapital mehr zu verausgaben. Die Metaphern, die er liebt, sind die abgegriffenste Scheidemünze der Bildersprache. Sein alter Vater, der das selbstverschuldete Unglück auf die leichte Achsel nimmt, ist für ihn beständig der „Greis im Silberhaar" (er trägt nebenbei eine Perücke) oder zur Abwechslung einmal „der Nimrod am Rande des Grabes"; er selber ist ein Mann, „der von einem Heer von Sorgen bestürmt wird"; die augenkranke Hedwig flattert wie ein kleiner Vogel „in die ewige Nacht des Lebens" usw. usw. Alles und jedes bringt er im tragischesten Tone an den Mann, und geht ihm der landläufige Vorrat aus, dann eignet er sich schleunigst an, was er wie eine Art Taschendieb andren stibitzt hat. Die Feinschmecker im Werleschen Hause belehren ihn darüber, daß der Tokayer Sonnenschein verlangt — und flugs imponiert er seinem Vater und seiner Frau mit seinen Kenntnissen über die unerläßlichen Vorbedingungen für die Edelreife der Trauben. Sogar Gregers' „ideale Forderung" stempelt er frech und frank zu der seinigen um. Und nun sehe man diesen Schön- und Vielredner, der angeblich immer arbeitet und sich für andre opfert, diesen hochgestimmten Philosophen, der der Materie kein Recht über seine

freie, stolze Seele einräumen will — nun sehe man, wie er von eben diesen andren unausgesetzt gefüttert wird, mit Bier und Brötchen (die eine ungeheure Menge Butter verschlingen), mit Kaffee, Heringssalat und Pökelfleisch; man sehe, wie der Selbstlose den Schenkungsbrief, den er in einer erhabenen Wallung zerrissen, klüglich vor dem Untergang rettet und ordnungsgemäß zusammenkleistert, alles das und andres in schreiendem Widerspruch mit den gewaltigen Vorsätzen, die er in dem nämlichen Atemzug verkündigt, mit dem er ihnen auch schon untreu wird! Es ist die genialste Beobachtung in der stärksten Überzeichnung. Aber Ibsen durfte das dichte Zusammenrücken der Widersprüche mit seinen parodistischen Wirkungen wagen, eben weil das Wesentliche darin mit solch unanfechtbarer Sicherheit getroffen war. So zeichnen die großen Karikaturisten, unter ihnen der genialste, den Deutschland besitzt, Wilhelm Busch. Keine Linie ist falsch, aber alles Wesentliche ist übertrieben. Wir stehen vor der Kunst eines großen Menschenbeobachters, der es vermag, uns durch die Kraft der Wahrheit zum Staunen über das sicher erfaßte Leben und zum Lachen darüber zu bringen. Hätte er unwesentliche oder gar falsche Züge übertrieben, wir würden uns abgestoßen und angewidert fühlen. So aber belachen wir die Torheiten, über die wir uns schon ärgern wollten, und bewundern den Bildner einer so meisterhaften Figur, wie es Hjalmar Ekdal ist, wenn wir auch die Einschränkung wiederholen müssen, daß ihr satirischer Charakter zu der völlig realen Welt, aus der wie die kleine Hedwig auch Werle sen., die Sörby, Gina, der Arzt Relling stammen, nicht ganz paßt. Doch ist er ja nicht die einzige groteske Erscheinung in dem vortrefflich erschauten „Milieu" dieser Kreise. Auch Gregers wächst sich ja leider phantastisch aus, und der Theologe und vor allem der „silberweiße Greis" erscheinen mir stärker belastet als gut und glaublich.

Alle diese Übertreibungen aber, die berechtigten und die unberechtigten, hängen eng mit einem Versuch des Dichters zusammen, dem wir hier zum ersten Male begegnen, dem Versuch, sich mitten in und aus der realen Welt ein Symbol für das Problem und den Grundgedanken seiner Dramen zu beschaffen.

Merkwürdigerweise ist es der alte Werle, der uns im ersten Akt darauf vorbereitet: in der großen Szene mit seinem Sohn, in der er den alten Ekdal mit einem Wasservogel vergleicht, der bis auf den Grund taucht, wenn er nur ein paar Schrotkörner in den Leib bekommen hat, und der dann nie wieder emporsteigt. Und solch einen armen angeschossenen Vogel muß Werle, ohne es zu wissen, den Ekdals zuwenden: er selber stiftet der verkommenen Familie ihr eigenes Symbol. Eine Wildente ist es, die der Großhändler auf der Jagd angeschossen und die sich nun in Tang und Algen festgebissen, bis sein Hund sie wieder heraufholte; diese Wildente, die Werles Diener dem alten Ekdal überlassen und die sich auf dem Boden neben dem Atelier, unter Hühnern, Tauben, Kaninchen und allem möglichen alten Gerümpel akklimatisiert hat, so gut es eben ging. Mit diesem armen verkrüppelten Geschöpf vergleicht Gregers seinen Freund Hjalmar, wie er sich selber mit dem Hunde vergleicht, der die schon verlorene aus dem Wasser heraufstöbert. Nur daß der Vergleich auf den alten Vater des Photographen noch schlagender zutrifft. Denn der hat die Anpassungsfähigkeit so weit entwickelt, daß er den alten Bodenraum, auf dem vier oder fünf verdorrte Christbäume stehen, für den Höjdalswald nimmt, in dem er in seinen jungen glücklichen Jahren Bären gejagt — Bären, die ihm jetzt die Kaninchen ersetzen müssen! Dort, zwischen dem staubigen Gerüll, geht der Alte, der doch kein Idiot ist, auf die Jagd, und gebraucht für sein närrisches Treiben alle Wendungen der Waidmannssprache! Schade aber, daß dies Gebaren, an dem der wunderliche Hjalmar gelegentlich ebenso hingegeben teilnimmt, eben doch gar zu dicht ans psychologisch Unmögliche grenzt, um noch ernst genommen zu werden. Plausibler wird das merkwürdige Waldrevier für die Phantasien, die durch Hedwigs junges Hirn ziehen, zum „Meeresgrund" — um der Wildente willen. Und für den materialistischen Arzt, der das Leben und die Menschen kennt und weiß, wie sie zu behandeln und zu heilen sind, ist es, noch treffender, das drastischeste Symbol für die „Lebenslüge", mit der er seine Patienten über Wasser hält. Mit seiner Kur hat er dem Theologen Molvik, der in Selbstverachtung und Verzweiflung unterzugehen drohte,

das Leben gerettet: er redete ihm ein, er sei „dämonisch" — eine Phrase natürlich, und doch für das Gift in des Armen Blut das rettende Fontanell. Dem eitlen, faulen, hochtrabenden und -strebenden Hjalmar impfte er den Erfinderwahn ein, und der weiland Leutnant, der sich immer noch heimlich in seiner Montur ergötzt, der alte Ekdal, der nach Relling all sein Lebtag ein „Rind-vieh" gewesen — der schuf sich sein Wolkenkuckucksheim selbst. Man dürfte es nicht gelten lassen, wenn das Stück so wirklich und wahrhaft bliebe, wie es beginnt; aber zu der satirischen Grimasse, die es im Laufe der Entwicklung annimmt, zu der Karikatur, in die Gregers ideale Forderung ausläuft, stimmt am Ende auch noch diese tolle Gaukelei. Nur freilich ist die Abwendung des Dichters von seinem Helden und die Verspottung der Wahrheit, für die er zu Beginn seines Werkes so mannhaft und feurig eintrat, damit nicht auch entschuldigt. Als der gute kluge Hund aber, der die Wildenten aus dem „Meeresgrund" rettet, erweist sich Gregers jedenfalls gar nicht, und zu einem andren der Ibsenschen Helden bildet er eine seltsame Folie: zu dem Badearzt Doktor Stockmann, dem „Volksfeind", von dem schon die Rede war. Auch der hatte sich in der Höhenluft, in einer „schrecklichen Einöde", in der Stille der Kraft zu dem Kampf gesammelt, den er für die Wahrheit wider die Lüge zu führen hatte, und so lange das Drama währt, sehen wir ihn mutig und ungebrochen, ob auch alles um ihn in Trümmer sinkt. Aber seine Selbstherrlichkeit kann nicht einen Tag über das Stück hinaus dauern. Dem Wahrheitsrausch muß der Katzenjammer unausbleiblich folgen. Nun steckt in jenem Stockmann Ibsen selbst persönlicher als in einem andren der Helden seiner Gesellschaftsdramen; den Hoffnungen des Volksfeindes aber stellte er in der „Wildente" die graue Wirklichkeit gegenüber. Von Stockmann scheiden wir wie von einem liebenswerten komischen Tragöden — Gregers Werle verläßt uns wie ein tragischer Narr. Auf die Fragen des „Volksfeindes" schnattert die „Wildente" uns die höhnische Antwort: „Nur die Galeerensklaven kennen sich" — nur das Leben der Schlechten wird auf „Wahrheit" gebaut. Im übrigen triumphiert die Lüge, und ihr

aberwitziger Prophet, der es doch so gut gemeint, zieht ausgehöhnt ins Elend. Was in der großen Brand-Dichtung mit der Lawine zu Tal und zum Ende rollte, zum tragischen Ende, teilt sich im „Volksfeind" und der „Wildente". Es sind die Vorder- und die Kehrseite der Medaille, Traum und Wirklichkeit, Beginn und Ende.

Das Neue in Ibsens „Wildente" sieht zuerst nur wie ein geistreicher technischer Kunstgriff aus. Aber es wird sich bald zeigen, daß es mehr als das ist. Der symbolisierende Hang in des Dichters Natur gewinnt darin eine feste, absonderliche, schrullenhafte Gestalt. Er beeinflußt die Charaktere und führt allmählich dahin, daß das wirkliche Leben und die Welt des Symbols sich trennen und nur selten noch rein ineinander aufgehen. Oder ein tiefsinniger Gedanke schwebt über der Handlung, die ihn verkörpern soll und doch nicht zu verkörpern vermag, weil sie sich von Natur und Wahrheit weit ab verirrt. Der ausgezeichnete Beobachter des realen Lebens wird künstlich und manieriert, aus dem übertreibenden Symbol wird eine schlechthin unwahre Welt. Durch all ihre Wunderlichkeiten wandelt aber immer noch die alte Kunst und Kraft, bis auch diese schwach und schwächer wird. Noch regt sie sich in der „Wildente" zum Erstaunen, aber das angeschossene Tier, das seinem Element entfremdet, in einem Korbe auf Ekdals Bodenraum sein Quartier aufgeschlagen, hat den Genius des Dichters unvermutet in diese Scheinwelt verlockt, aus der sich völlig wieder herauszufinden ihm fortan nicht mehr beschieden war.

Anders steht es — und ich empfinde das als ein Glück — mit „Rosmersholm". Das ist kein gesellschaftliches, sondern nur ein psychologisches, ganz individuelles Problemstück. Zwar tobt auch hier der Kampf um Aufklärung, um Wahrheit und Freiheit, altererbte Traditionen sinken in den Staub, und dicht neben den Segnungen des freien Wortes stehen die Schändlichkeiten einer feilen Presse. Auch hier fehlt das Schlagwort nicht, das wie ein Leitmotiv das ganze Werk durchklingt: es ist das allerschwächste, das Ibsen je gefunden, und so phrasenhaft, daß man meinen sollte, nicht er selber nur, sondern sein dramatisches

Geschöpf müßte sich schämen, es zu gebrauchen. Zu „Adelsmenschen“ will nämlich der Pfarrer Rosmer die gewöhnlichen Erdenkinder erziehen. Auch die Stellung der Frau zum Manne und zu den großen Fragen der Gegenwart wird aufs neue beleuchtet, und auch diesmal ist das Weib der stärkere Teil. Aber das sind doch alles nur Nebendinge, mit der Hauptsache verglichen, der rein psychologischen und ganz absonderlichen Frage, wie eine reine Mannesnatur und eine verbrecherische Frauenseele sich einander nähern und Einfluß aufeinander erlangen, so stark, daß sie nicht mehr voneinander zu lassen vermögen, sich als eine Einheit empfinden und, da ein gemeinsames Leben für sie zur Unmöglichkeit geworden ist, gemeinsam in den Tod gehen. Es ist ein ganz eigenartiger Fall, noch individueller als der der späteren „Frau vom Meere“, und so ungewöhnlich, daß auch der keckste Zeichendeuter nicht in Versuchung kommen könnte, ihn „typisch“ aufzufassen und zum allgemeinen zu erweitern.

Der Pfarrer Rosmer, alten Geschlechts, einem Stamm von Geistlichen und Offizieren entsprossen, ist eine Christusnatur, eine milde, zarte, in allem lautre und große Seele, ein Mensch, der heiligend auf seine Umgebung wirkt. Solch einen Einfluß schrieb Goethe in einem Brief an Zelter, den Berliner Musikdirektor, auch Schillern zu, dem „die Christustendenz angeboren sei“; er „konnte nichts Gemeines berühren, ohne es zu veredeln“. Nur leider fehlt der adligen Seele des Johannes Rosmer die Stärke des Willens und die Kraft der Tat. In des Heilands Händen fehlt auch die Geißel nicht, die die Wechsler und Taubenkrämer von den Tempelstufen verjagt. Und der große schwäbische Dichter war weder der Kopfhänger von Thorwaldsens Denkmal in Stuttgart noch der pathetische Priesterling, wie ihn Begas vor dem Königlichen Schauspielhaus in Berlin aufgerichtet, sondern ein scharfer, vor keiner Konsequenz des Gedankens zurückbebender Geist und ein kampfbereiter Feind seiner Feinde. Johannes Rosmer aber ist ein willensschwaches, in seiner Anschmiegsamkeit und Anpassungsfähigkeit fast weibliches Wesen, mächtigeren Einflüssen leicht hingegegen: den phantastischen Lehren des Pseudo-Idealisten Ulrik Brendel, dem energischen Charakter seines Schwagers

Kroll, und am Ende seiner Laufbahn dem Willen des Überweibes, das (wie der fremde Mann in der „Frau vom Meer") aus Finnmarken, aus der Wiege der Stürme, in der Phantasie des Dichters so etwas wie das Geburtsland elementarer Menschen kommt, die dem Wasser, dem Feuer oder der Luft verwandter sind als uns armen Sterblichen, die wir Staub sind und wieder zu Staub werden.

Rebekka West ist die Frucht eines Ehebruchs. Ihr Vater, ein Arzt, hat sie nach dem Tode der Mutter, einer Hebamme, Frau Gamvik, zu sich genommen und mit dem schönen Mädchen, das ihren Erzeuger in ihm nicht ahnt, in blutschänderischer Liebe gelebt. Als Doktor West stirbt, von der Pflegetochter trotz seiner Launen in seiner langen Krankheit treulich und geduldig gepflegt, zieht der Wildling, mit keiner andren Erbschaft als der einer alten Kiste mit Büchern beschwert, auf und davon in die Welt hinaus, hellen Geistes, starken Willens und — wenn es einmal entfesselt wird — unbändigen Bluts, und gerät in das friedliche Heim der Rosmer. Sie gewinnt die Liebe der zarten, nervösen Frau, die mit der Schwärmerei eines jungen Mädchens zu ihr empor strebt, und erlangt einen immer wachsenden Einfluß auf den bislang nur in frommer Verehrung der angestammten Lehre und Sitte aufgewachsenen, noch jünglinghaft bild- und biegsamen Geist des Mannes, des Pfarrers Johannes Rosmer. Von seiner Art aber sind die Männer, die den Rasseweibern vom Schlage der Rebekka West gefährlich werden. Die Macht der Gegensätze wirkt. Der Sturm liebt die Stille, das heiße Blut der Herodias den ernsten Essäer — der gute Genius, als der Rebekka auf Rosmersholm zu walten schien, wird zum bösen Dämon: die wilde Hexe in ihr will den heiligen Mann besitzen und die Bande seiner Ehe sprengen. Und nun beginnt sie ein Spiel, so fein, so kühn und doch so sicher, daß es aus ihrer überhitzten Leidenschaft allein nicht entfernt erklärt werden kann, ein Spiel, das keinen andren als einen verbrecherischen Charakter trägt. Es mag wohl sein, daß sie sich wie willenlos der fremden Macht hingegeben fühlt, die aus ihr hervorbricht und handelt, wie einer jener Stürme, die „wir dort oben um die Winterszeit im Norden

haben." Aber die unsägliche Schlauheit, mit der sie ihren Plan ins Werk setzt und langsam und stetig zum Erfolge führt, die bricht nicht auch unbewußt aus dem Menschen hervor. Die entstammt dem teuflischen Willen zu schaden, der sich aus Hitze und Kälte unheimlich mischt, das brausende Blut unter die Herrschaft des Verstandes zwingt, diesen anstachelt und, um dem Drängen der Leidenschaft genug zu tun, zu immer neuen Bosheiten hetzt. Nicht anders haben die großen Mörder, die Giftmischerinnen, die Betrüger, die der Pitaval vor andren nennt, auch gehandelt. Und genau so ruckweise. „Ich mußte noch um ein kleinwinziges Etwas weiter. Nun noch ein klein wenig. Und dann noch etwas — und immer noch etwas — und so ist es gekommen. Auf diese Weise geschieht so etwas stets." In der Tat, sie weiß es.

Sie vermutet bald, es werde ihr gelingen, den Pfarrer von dem Glauben seiner Väter zu freieren Lehren hinzuwenden — und der Erfolg ihrer Einflüsterungen gibt ihr recht. Noch aber ist es ihr nicht gelungen; gleichwohl muß Beate, seine Frau, durch den Verdacht gepeinigt werden, er sei bereits auf dem Wege dahin, und sie weiß, daß das einer Ächtung ihres Gatten in den Kreisen ihres Bruders, ihrer Freundschaft, der Gemeinde, und einer Verwundung der Familienehre gleichkommt. Ein Freigeist aber ist in den Augen der Konservativen ein unsittlicher Mensch, zum wenigsten jeder Unsittlichkeit fähig — so würde sich Beate in Rebekkas Berechnungen sagen — wie es sich später, im Verlauf der Handlung ihr Bruder, der Rektor Kroll sagt. Wie leicht mußte es da sein, der geängstigten Seele die Furcht einzuflößen, daß Rosmer ihr die Treue brechen könnte. Und auch den Verdacht nährt Rebekka. Sie weiß ihr Bücher in den Weg zu legen, die von der Kinderlosigkeit handeln und den eigentlichen Grund der Ehe mit ihr für hinfällig erklären. Die arme kinderlose Beate saugt das neue Gift ein; wie alle Frauen es tun, deren Schoß unfruchtbar geblieben, klagt sie sich ihres Unglücks, wie sie es schon oft getan haben wird, wie einer Schuld, jetzt doppelt heftig, an. Wie nun, wenn der Mann sie verlassen will? Wer könnte es ihm verdenken? Der Zweifel, die Sorge zerrt an Beatens Nerven; zwar nicht wahnsinnig, aber „gemüts-

krank" wird sie. In unabläſſiger Aufregung foltert sie sich und, ohne es zu wollen, ihre Umgebung — und doch scheut sie sich, mit ihrem Gatten davon zu reden. Sie will ihn schonen, denn sie liebt ihn; auch kann die verehrte und fast vergötterte Freundin ja nicht irren und falsch an ihr handeln. So trägt sie ihr Leid still für sich und entfremdet sich ihrem Manne, der vergebens nach einer Deutung sucht, dadurch nun wirklich. Bis in diesem „Kampf auf dem Bootkiel zwischen Beate und sich", wie Rebekka ihren Feldzug gegen die Arme sehr unzutreffend nennt (ein Kampf! mit dieser schon gebrochenen, widerstandslosen Frau!), die wilde Abenteurerin den frechsten Wurf wagt: sie macht Beate glauben, sie (Rebekka) müsse ihren Platz auf Rosmersholm schleunigst räumen, denn es sei etwas geschehen, was sie zum Scheiden zwinge. Was damit nur gemeint sein kann, rückt ein Brief Beatens an ihren Bruder, den Rektor, über allen Zweifel hinaus. „Jetzt muß ich bald sterben, jetzt habe ich nicht mehr viel Zeit, denn nun muß Rosmer Rebekka möglichst schnell heiraten." Die schändlich Betrogene glaubt das furchtbare Weib von ihrem Gatten gesegneten Leibes — und damit ist ihr Entschluß gefaßt. Unter dem Bann der Fremden, unfähig, ihr und dem Gatten zu grollen, bringt sie sich den beiden zum Opfer und stürzt sich in still erschütternder Duldung vom Mühlsteg in den Bach.

Das ist die Vorgeschichte, die in der Handlung des Dramas in verwandelnder Gestalt, wie in den „Gespenstern" wiederkehrt, fast spukhaft und vom Aberglauben gespenstisch gedeutet — und nun setzt das merkwürdige Problem des Stückes ein: kann die gewalttätige Natur einer solchen Frau von einem Manne, wie es Johannes Rosmer ist, sittlich geläutert und seiner sanften Art angenähert werden, wie Rosmer umgekehrt durch ihren kampflustigen Geist aus der milden Gewohnheit seines Daseins aufgeschreckt und zur Freiheit, zu Taten geführt wird? Ibsen will es so. Rosmersholm soll den mutigen Willen der Zerstörerin brechen und „die Lebensanschauung der Rosmer adelt". Das wilde Begehren der Sinne nach dem Manne, der nichts davon ahnt, welche Wünsche er geweckt, und der bald voll inneren Grauens hört, daß alles, was Rebekka Arges getan, diesem Verlangen ent-

sprungen ist — dies stürmische Begehren weicht nach und nach zurück. Zwar zuerst kommt es, nach Beatens Tode, wie ein Glücksgefühl über sie; das erste große Ziel ist errungen, und sie sieht Rosmer unter der Befreiung von dem Druck der ewigen Sorgen und Aufregungen aufatmen. Das stete nahe Zusammenleben mit ihm wandelt ihre Freude jedoch bald in Wehmut, in Zagen und endlich in Verzweiflung. Denn wenn die Lebensanschauung der Rosmer adelt — so tötet sie auch das Glück, wie sie die Kraft tötet. Eine Geistesruhe kommt über die Ungestüme, „eine Ruhe wie auf einem Vogelberg dort oben bei uns unter der Mitternachtssonne". Aus dem Toben der Sinne wird die Liebe, die große entsagende Liebe, die zufrieden ist mit dem Zusammensein. Und der Schatten der Toten steigt auf — die Toten hängen lange an Rosmersholm, wie die Volksstimme durch den Mund der weißhaarigen Wirtschafterin Frau Helseth meint —, Beate kehrt wieder und stellt sich zwischen Rebekka und den verlorenen Gatten. Das Gewissen spricht, die Denkart der Rosmer lähmt die einst so Unerschrockene. Als Rosmer sich ihr zum Gatten anträgt — jetzt ist es zu spät. Zwar für eine Sekunde jubelt es in ihr auf — in der nächsten schon fühlt sie, daß es unmöglich ist, und bestimmt, fast schroff lehnt sie seinen Antrag ab. Nur ihr Geist hat die Kraft ihres Willens noch überdauert. Noch während der eigentlichen neu einsetzenden Handlung des Stücks treibt sie Rosmer zu einer bündigen Erklärung seines neuen Glaubens, sie schürt und schürt und erweitert hinter seinem Rücken die Kluft zwischen ihm und den Konservativen. Aber auch dieser Stachel stumpft sich ab. Als Rosmer ihr bekennt, daß er mit seinem Schwager und dessen Parteigenossen Frieden geschlossen und ihren Vorstellungen nachgegeben, denn es sei keine Arbeit für ihn, die Sinne adeln zu wollen (wohl so ziemlich das Stärkste, was ein Mann an Schwächlichkeit zu leisten vermag) — da stimmt sie ihm zu: es sei vielleicht auch das Beste. Die Zeit des Kämpfens ist vorüber. Aber wenigstens ein menschliches Wesen hat er doch geadelt: sie selbst. So meint sie — nicht er. Es bedarf noch eines Zeugnisses. Sie will fort von ihm — in den Tod; und da erbietet sie sich ihm zum

Beweise — da nichts andres seinen Zweifel töten könne. Der letzte Ausgleich vollzieht sich. Die Seelen haben sich völlig ausgetauscht. Sie will sühnen, was sie verbrochen, Beatens Weg will sie gehen, und er, der den Geist ihrer freigewordenen Lebensanschauung empfangen, er, der einst vor dem Selbstmord wie vor der größten aller Sünden zurückgebebt wäre, mit ihr. Und so gehen sie zusammen, wie Mann und Weib. Keiner folgt dem andern, denn jetzt sind sie beide ja eins. Rebekka schlingt das Tuch um das Haupt, an dem sie auf Rosmersholm gearbeitet und das gerade jetzt erst fertig geworden — und in dieser symbolischen Hülle (sie hat sich das Leichentuch gewirkt) stürzt sie sich, zu enger Umarmung mit Rosmer verschlungen, mit ihm in den Mühlbach. „Die verstorbene Frau hat sie geholt."

So hat Ibsen es gewollt. Ist es ihm auch gelungen, uns nachzuziehen? Theoretisch und dialektisch ja. In diesem kunstreichen Dialog verschlingen sich Masche um Masche so fest, daß wir aus dem Gewebe nicht heraus können — und es scheint uns in seiner Feinheit der Schonung so wert, daß wir uns scheuen, es zu zerreißen. Wir werden vom Dichter überredet. Warum soll denn auch dieser gegenseitige Einfluß aufeinander unmöglich sein? Ibsen macht uns das Nach und Nach dieser Einwirkungen so wahrscheinlich, und es ist so interessant, ihm zuzuhören. Mit dem Verstande werden wir somit wirklich gewonnen — und doch legen die psychologische Erfahrung und die unmittelbare Anempfindung ihr Veto dagegen ein. Möglich war ihm der sophistische Erfolg nur darum, weil in dem ganzen Stück kein reiner, starker Naturlaut anklingt, der sofort den Widerhall in uns weckte, oder ein greller Mißton, den wir ohne viel Nachdenken als falsch ablehnen müßten. Wir hören ein Musikstück mit Sordinen, welches das schärfste Aufmerken von uns fordert. Solche Kompositionen verfehlen selten ihre Wirkung: die Dämpfung allein schon erzeugt Stimmung. Der große Maëstro lullt uns ein wie Karl Maria von Weber in dem Adagio der Oberon-Ouverture — dann aber kommt der mächtige Paukenschlag, der das feine Netz zerreißt, und wir erwachen. Und die erwachte Natur in uns ruft laut, daß Rebekka Wests Untaten so barbarisch sind, daß gerade eine so

weiche und vornehme Seele wie die des ehemaligen Pfarrers Johannes Rosmer vor ihnen zurückprallen müßte; und nichts sollte im Stande sein, ihn zu der Mörderin zurückzuführen, nichts, keine Reue, keine Umwandlung auf ihrer Seite, keine Toleranz, keine Liebe auf der seinen — denn von der Leidenschaft, die alle Dämme durchbricht, ist bei ihm ohnehin keine Rede. Und wiederum: dieser Pfarrer ist ein so trauriger Schwächling, daß all sein Seelenadel gegen sein geistiges Eunuchentum nicht aufkommt. Er hat nun wohl nicht oft Gelegenheit, sich in seiner ganzen traurigen Blöße zu zeigen, wie in jener nicht mehr ernsthaft wirkenden Versammlung, in der er den orthodoxen Herren „Patres peccavi" sagt (eine Blamage ohnegleichen!) — aber die Szene kennzeichnet ihn für immer. Solche Halbmänner aber können von den walkürischen Frauen wohl geliebt werden, geliebt wie ein Spielzeug für ihre Sinne, mit einer ganz gemeinen Leidenschaft, aber verachtet werden sie von ihnen auch. Solcher Liebesbündnisse, solcher Ehen gibt es viele. So hat auch Shakespeares Goneril einmal ihren Herzog von Albanien geliebt, den „milchherz'gen Mann", den „Tugendnarren", den Kunkelhelden, für den sie ihn nimmt — und es ist nicht ihr Verdienst, daß sie sich darin getäuscht hat. Und gerade der starkgeistigen Rebekka müßte Rosmers geistige Enge und sein kläglicher Weichmut auf die Länge unerträglich werden — nie aber hätte sie auf den Gedanken kommen dürfen, diesem Manne stünde noch eine hohe volkserzieherische Arbeit bevor. Und der Christuszug in seinem Wesen, gegen den ich nicht blind bin? Wo hat sie in Finnmarken solche Ideale begreifen und verehren gelernt? Und nur von der Heilandsmilde hat Rosmer ein paar Tropfen in seinem Blut. Der Nazarener aber, der ein Sieger über die Frauenherzen war und die Magdalenen zu seinen Füßen niederzwang, fuhr auch wie ein Wetter auf die Pharisäer und Schriftgelehrten nieder und verrichtete Taten stolzen Mannesmuts. Ich sehe keine Brücke, die Rosmer zu Rebekka hinüberführte, als die schwankende im Reich der Ibsenschen Gedanken, die unter den Schritten der Wirklichkeit zusammenbricht. Selbst das Schlagwort von den „Adelsmenschen" müßte wider ihn zeugen — der klugen praktischen

Rebekka sollte das gezierte Wort mit dem vagen Begriff, den es deckt, vollends fürchterlich sein. Aber das ist ja leider auch Ibsens Schwäche, und sie ist mir nie so aufgefallen wie in „Rosmersholm". In dem Widerstreit aber zwischen der feinen Kunst, mit der Ibsens Dialektik uns umspinnt, und dem Protest des einfachen Gefühls, dessen Richtigkeit sich nicht erweisen läßt, gebe ich diesem zu guterletzt doch die größere Ehre. Wenigstens in mir hat es sich nicht zum Schweigen bringen lassen. Es kehrt, kaum beschwichtigt, immer wieder zurück. Und ich muß seinen Gründen um so mehr zustimmen, je mehr ich das kunstreiche Gespinst des Meisters bewundere. Die Technik der Dialogführung feiert in keinem neueren Drama ähnliche Triumphe. Und die dramatische Taktik ist nicht weniger erstaunlich. Auch hier wird, wie in vielen Werken Ibsens, die Vergangenheit zur Gegenwart. Auch hier fehlt es an einer lärmenden Handlung, und dennoch gelangen wir schrittweise durch die langsame Entwirrung des Geschehenen zum Ziel. Fast könnte die ganze Aktion sich zwischen den drei Hauptpersonen Rosmer, Rebekka und dem Bruder Beatens, der zu ihrem unfreiwilligen Rächer wird, allein abspielen, wie es die verklungene Tragödie getan, die wie diese im Mühlbach endet. Denn die übrigen Figuren sind nur unerläßliche Hilfen zur äußeren Handlung, und der verlumpte Ulrik Brendel, den man in Deutschland sehr unnötigerweise tragisch und sentimental auffaßt, wirft nichts als ein paar flackernde Lichter auf die Ideale, die Rosmer mit Rebekkas Hilfe verkörpern sollte — zum Drama als solchem gehört er nicht. Der „Idealismus" solcher Stromer, die mit tausend Masten in den Ozean schiffen und auf einer geretteten Planke endlich doch zugrunde gehen, ist aber nie auch nur einen Pfifferling wert gewesen. Wenn er nicht gerade mit der Schnapsflasche beginnt, so pflegt er doch mit ihr zu enden. „Er ließ sich in einer Spelunke nieder, in der gemeinsten Gesellschaft natürlich. Trank und traktierte so lange, wie er etwas hatte. Dann schimpfte er die ganze Kompagnie Pack und Pöbel. Darin hatte er nun übrigens recht. Aber dann bekam er Prügel und wurde in die Gosse geworfen." So berichtet der Rektor Kroll. Es ist immer noch ein Rest von

Kraft und Idealismus, wenn solch ein Verkommener einzusehen vermag, daß es mit ihm am Ende und der Tod sein einziges Heil ist. Den sucht er — und wird ihn finden. Und dem Gestrandeten folgen die beiden andren nach.

Das Problem von „Rosmersholm" scheint sich in der „Frau vom Meer" zuerst wiederholen, dann umkehren zu sollen. Doch wird die eine Erwartung getäuscht, die andre verändert ihr Antlitz. Wie der Pfarrer Rosmer zwischen dem Schatten seiner toten Frau und dem Überweibe Rebekka West, so scheint die zweite Frau des Bezirksarztes Doktor Wangel das Herz ihres Gatten mit der verstorbenen teilen zu müssen: seine beiden Töchter feiern den Geburtstag der Mutter, und auch seine Erinnerungen weilen noch immer liebevoll bei der Verlorenen. Und doch liebt Wangel seine Ellida stark und treu, und diese, großherzig und gütig wie sie ist, denkt nicht daran, dem auch von ihr geliebten und verehrten Manne und seinen Kindern das bekränzte Grab in ihrer Erinnerungswelt streitig zu machen. Also von dort droht keine Gefahr. Von einem Manne kommt das Unheil. Nicht Doktor Wangel steht zwischen zwei Frauen, wie es die Männer auf dem Theater fast immer und auch bei Ibsen so oft tun — Frau Ellida steht zwischen zwei Männern. Als sie noch als die Tochter des Leuchtturmverwalters „draußen im Skjoldvik" lebte, kam mit einem amerikanischen Schiff ein Mensch, der zweite Steuermann, dorthin, ein Finnlappe, dessen Name nicht feststeht (zuerst heißt er Friman, dann Johnston), und erlangt in der kurzen Zeit, da das Schiff zur Reparatur auf dem Helgen liegt, über das Gemüt des jungen Mädchens eine dämonische Macht. Einer dunklen Geschichte halber muß er flüchten: da bescheidet er in früher Morgendämmerung das Kind zu sich, befestigt ihren Ring und den seinen an einen Schlüsselbund, den er mit aller Kraft in die Tiefe schleudert, und erklärt sich und sie damit dem Meere angetraut. Vergebens, daß die aus der ersten Betäubung bald wieder zur Besinnung erwachte Ellida die törichte Spielerei in ihrer Nichtigkeit und Unverbindlichkeit erkennt und bereut; vergebens, daß sie dem wunderlichen Heiligen auf seine Briefe kurz und bestimmt antwortet, zwischen ihnen sei alles aus, und ihn

beschwört, er solle nicht mehr an sie denken — es beliebt ihm das zu ignorieren. Er tut, als hätte Ellida nie mit ihm gebrochen. Er werde ihr schon melden, schreibt er, wann er komme, sie zu sich zu nehmen. Und so bleibt er wie ein ferner tiefer Schatten am Horizont ihres freundlichen, behaglichen Daseins stehen, der langsam, sicher nah und näher rückt. Noch dreimal schreibt er, „der grauenvolle Mensch" (das ist er für Ellida, kein liebender und geliebter Mann!) der Ratlosen, Geängstigten: aus Kalifornien, aus China, aus Australien. Endlich erscheint er selbst und gibt der Seele der Armen den schwersten, fast schon tötlichen Stoß. Nicht wie ein Werber, der um ihr Herz mit dem Gatten ringt: wie ein Seeungetüm erscheint er, das sein Opfer einfordert. Den gleichen elementaren Raubtierzug teilt er mit Rebekka West. Sonst ist, wie wir ihn sehen, nichts Menschliches an ihm. Mit solch' einem Wesen unterhandelt und kämpft man nicht. Es handelt sich nur noch darum, ob sein Opfer ihm anheimfällt oder nicht. Und damit wird aus dem scheinbaren Konflikt der Frau, die zwischen zwei Männern steht, wieder einmal eine pathologische Frage.

Was hat es denn nun aber mit diesem „Amerikaner" oder Finnlappen für eine Bewandtnis? weß Geistes Kind ist er — fast dürfte man auch fragen: aus welcher Dimension stammt er? Denn wie er sich vor uns beträgt, wirkt er wie etwas Unwirkliches, und jedenfalls benimmt er sich so sonderbar, wie ich es weder von einem Deutschen, einem Norweger oder Amerikaner, nicht einmal von einem Engländer je gesehen habe. Er wandelt langsam wie ein Automat, er starrt sein Opfer unverwandt an, er spricht mit gedämpfter Stimme. Ellida fühlt die Macht seines Blicks und windet sich hilflos unter seinem Bann. Die Tür zum Garten verschmäht er — ohne alle Not steigt er über den Zaun. So dringt er wie ein Alp näher und immer drückender auf die außer sich gesetzte Frau und läßt sich durch keine Rücksicht, die im Leben gilt, beirren. Er weiß, daß sie verheiratet ist, trotzdem aber will er sie holen, und er beharrt darauf mit geisterhafter Ruhe, denn „das mit den Ringen sollte bestehen und gelten so gut und fest wie eine Trauung" — er glaubt also nur

sein Wort gehalten zu haben, da er gekommen ist, sie mit sich zu nehmen: wenn diese Maschine überhaupt etwas glaubt. Er nennt Ellida Wangel beim Vornamen, er nennt sie du, ohne den Protest ihres Gatten irgend zu beachten, unerschütterlich, wie die Geister verlassener Bräute und Liebhaber es tun, fährt er fort aus jenem närrischen Verlöbnis mit dem Meere seine Rechte herzuleiten, um endlich zu verschwinden wie er gekommen ist, unter dem vierdimensionalen Verzicht auf eine Tür. Noch ein zweites Mal (im fünften Akt) kommt und geht er auf demselben ungewöhnlichen Wege, noch einmal leiert er seine spiritistischen Zettel her, und wenn er nicht plötzlich zum Revolver griffe, als Wangel damit droht, den — Verbrecher festnehmen zu lassen, würde man bis zum Ende zweifeln dürfen, ob wir es mit einem Menschen von Fleisch und Blut, oder doch wenigstens mit einem völlig Verrückten, oder aber mit einem närrischen Spuk zu tun haben, der sich den Schein des Lebens geborgt hat. Jetzt wissen wir freilich, daß er ein Mensch ist wie andre, und wenn wir zweierlei Erinnerungen mit dem Griff nach dem Schießgewehr verknüpfen, muß jeder Zweifel in uns verstummen: dieser Amerikaner hat seinen Kapitän erschlagen, und als er vor drei Jahren durch eine alte Zeitung erfahren, seine Meerbraut, das Kind vom Leuchtturm, sei jetzt Frau Doktorin Wangel, da ist er kreideweiß geworden, hat „so ein Gebrüll von sich gegeben" und das Blatt „so leise, ganz leise" (geisterhaft leise!) in Fetzen gerissen. Das hat durch einen Zufall der junge Bildhauer Lyngstrand miterlebt — und damit ist es mit der zweifellosen Realität des Amerikaners auch schon wieder vorbei. Für Lyngstrand ist er nämlich tot und — so hat der Fremde sich „ganz leise" geschworen — als ein ertrunkener Mann wird er von der schwarzen See kommen, um die Ungetreue zu holen. Der junge Bildhauer formte ein Kunstwerk daraus. In der Wirklichkeit aber, mitten am hellen Tage, kommt der vermeintlich Tote leibhaft, seine Braut zu fordern, er, der Mann mit dem mächtigen Willen, der gleichwohl unverrichteter Sache abziehen muß, weil ihm etwas andres entgegentritt, „das stärker ist als sein Wille". Von jetzt an sei Frau Ellida nichts mehr als ein überstandener Schiffbruch in seinem Leben.

Ganz unzweideutig gesprochen: selbstverständlich ist der Amerikaner ein Mensch wie andre auch, aber man müßte Ibsen schlecht kennen, wenn man annehmen wollte, er habe ohne Absicht den mystischen Nimbus um ihn gebreitet, der sich mit dem Yankeetum nicht entfernt erklären läßt. Er wollte den unheimlichen Gesellen mit dem hypnotisierenden Blick so dicht in Nebel hüllen, daß wir an seiner Wesenhaftigkeit irre werden mußten. Das Bild des vielgewandten Ballested „Das Ende des Meerweibes", Lyngstrands Gruppe „Die ungetreue Seemannsfrau", die mit triefendem Haar der tote verratene Gatte heimsucht — sie deuten auf Ellidas Geschick, aber sie sind noch keine eigentlichen Symbole, keine leiblichen Zeichen für reine geistige Bezüge. Jetzt sollte das Sehnen der Frau ins Weite selber, ihr Verlangen nach dem Meere, dem monotonen, bannenden Meer einen leibhaftigen Körper gewinnen. Mit allem Getier der See schien ihr der abenteuernde Mensch verwandt, den sie vor vielen Jahren draußen im Vaterhause flüchtig kennen gelernt, mit dem sie, ein Kind, das wunderliche Meerverlöbnis geschlossen, und der ihren schwachen Willen bezwungen, starr wie die große blauweiße Perle, die er, einem glotzenden Fischauge gleich, in seiner Brustnadel trug, starr wie sein eignes durchdringendes Auge selbst. So nun sieht sie ihn wieder, in Einzelheiten verändert, wie das Meer sich wandelt, aber eben so bannend, so unwiderstehlich. Um dies Symbolische zu vollenden, muß er jene geisterhafte Ruhe und Stille, jene elementare Unerschütterlichkeit bewahren, muß er kommen und gehen, wie es außer der Weise normaler Menschen liegt, unheimlich lockend, als vermöchte kein fremder Wille ihn anzufechten, muß er von weit, weit herkommen und plötzlich da sein, als trüge ein Geist ihn herbei. Und so ist denn dem Symbol zu Liebe aus einem gewöhnlichen Sterblichen kraft der Geheimnistuerei und aller möglichen kleinen Künste dies wunderliche Rätsel geworden, das bei schärfstem Lichte keins ist. Wie bedenklich! Das sind keine guten Künste. Mit den leblosen Christbäumen auf Ekdals Boden mochte sich der törichte alte Leutnant den Höjdalswald auferbauen, und mit der Wildente mochte man so viel Symbolik treiben wie man wollte — das sind corpora vilia.

Der Mensch aber durfte nicht angetastet werden. Nur wenn er sich mühelos zum Symbol dargeboten hätte, hätte der Dichter ihn dazu gebrauchen mögen. Aber zerfetzen und verschneiden durfte er den homo sapiens nicht, und zu einer spiritistischen Mummerei hätte er ihn billigerweise auch nicht herleihen sollen. Der Karauschenteich mit den uralten Fischen in Wangels Garten, das war ein leicht und natürlich sich gebendes Symbol, einfacher noch und beweiskräftiger als die Wildente in ihrem „Meeresgrund". Aber der Amerikaner, der sich zum Symbol zurechtstutzen lassen mußte, ist ein unglaubwürdiges Mißgeschöpf geworden, nicht Fisch noch Fleisch, nicht spirit noch Mensch. Doch das mißbrauchte Menschentum rächte sich. In der „Frau vom Meere" hatte Ibsen den Teufel nur erst an die Wand gemalt. Bald kamen die Geister selbst. Die Wirkung, die des Fremden Auge auf Ellidas Seele übte, wird im „Baumeister Solneß" zu einer grauenhaften Wirkung in die Ferne. Die Schranken zwischen Nah und Weit, Tot und Leben verschwinden. Unheimliche Gewalten erlangen Macht über uns wie über den Dichter. Er lebt in einer fremdartigen Welt, in der das Leblose Geist und Willen hat und das Lebendige entkörpert ist. Der Naturalist wird zum Symbolisten, der Mann der Wahrheit zum Mann des Scheins; nicht das, was ist, gilt ihm fortan mehr, sondern was es bedeutet.

Was ist denn nun aber für das Stück, für seine Handlung und ihren geistigen Gehalt, mit diesem merkwürdigen Popanz erkauft? Der Fremde, der doch nicht nur die Personifikation des Meeres, sondern daneben noch ein wirklicher Mensch mit allen menschlichen Gliedmaßen ist, stellt Ellida vor die Wahl zwischen ihm und Wangel und bringt sie zu einer Entscheidung, für die er selber die Losung ausgibt. „Will Ellida bei mir sein, so muß sie freiwillig reisen." Auf dies Wort schnellt die schon ganz Niedergedrückte, Unfreie plötzlich empor. Sie wiederholt und betont das Wort vor sich selbst und ihrem Gatten: „freiwillig". Und nun möchte sie Wangel, ohne ihn doch geradeswegs dazu aufzurufen, bestimmen, daß er ihr die volle Freiheit der Wahl läßt. „Sie zurückzuhalten hat er ja Macht und Mittel, aber ihr Herz, all' ihre Gedanken, all' ihr lockendes Sehnen und

Begehren, das wird ins Unbekannte hinaus streben und eilen, für das sie geschaffen war — sie glaubt es nun einmal — und das Wangel ihr verschlossen hat." Es ist kein Wunder, daß Wangels Widerstand unter diesen Folterschrauben endlich erliegt. Und so läßt er denn „den Handel zurückgehen" (er selber gebraucht in der bittren Not seines Herzens das kränkende Wort) und öffnet der Frau die Pforte, durch die sie gehen will: in voller, voller Freiheit. Das Wort wirkt Wunder. Plötzlich ist der tötliche Druck von Ellidas Seele genommen, sie erkennt des Gatten Liebe, und in Freiheit und unter Verantwortung („hierin liegt eine Kraft der Umwandlung") läßt sie den Amerikaner fahren und wählt ihren Wangel, dem sie sich einst nur, innerlich unfrei, hat vermählen lassen, wie ein Stück Ware, so glaubt und sagt sie — zum zweiten Male. Alle Spannungen des Stückes lösen sich, und den Symboldeutern steht es unerschütterlich fest, daß die eigene selbsttätige Wahl der Liebe „in Freiheit und unter Verantwortung" der Grundgedanke und das Verherrlichungsthema des Stückes ist.

Ist dem nun wohl wirklich so? Daß es ohne Freiheit keine Wahl gibt, versteht sich natürlich von selbst, und daß die freie Liebeswahl des Preises wert ist, nicht minder — wobei gar nicht einmal gesagt zu werden braucht, daß aus solcher Wahlfreiheit immer die glücklichsten Ehen hervorgehen, und daß unfrei geschlossene unter allen Umständen unglücklich werden: denn diese „Unfreiheit" braucht natürlich noch lange kein „Zwang" zu sein, wie sie das ja auch für Ellida Wangel nicht gewesen ist. Geben wir also vorweg alles zu, was nach dem Wunsch und Willen des Dichters am Ausgang des Stückes erreicht sein soll. Aber liegt denn gerade hierin ein stichhaltiger Grund zu einem Loblied auf die freie Liebeswahl, oder wie wir es nennen wollen? Ist die Lösung der sonderbaren Verwicklung eine reine? In dem entscheidenden Augenblick motiviert Wangel das erlösende Wort, mit dem er Ellida freigibt, folgendermaßen:

> „Ich sehe es wohl, Ellida. Schritt für Schritt entgleitest du mir. Das Verlangen nach dem Grenzenlosen und Endlosen — und nach dem Unerreichbaren — das treibt deinen Geist zuletzt ins nächtige Dunkel hinein."

Das ist doch eine mehr als deutliche Diagnose, die der Gatte und Arzt stellt, und sie würde, wissenschaftlich formuliert, wahrscheinlich auf Paranoia, auf „Verrücktheit" lauten. Daß ihr Geist krank ist, weiß Ellida auch, denn sie antwortet ihrem klugen und geduldigen Berater, daß sie es „wie schwarze lautlose Schwingen über sich fühle". Und Wangel fährt fort:

„Dahin soll es nicht kommen. Für dich ist keine andere Rettung möglich. Ich jedenfalls erblicke keine andre. Und deshalb" —

nun deshalb will er eben den Handel zurückgehen lassen und seiner Frau gestatten, zu tun was ihr beliebt.

Ja, ist denn das aber Freiheit? Oder aber: hat die Freiheit, die Wangel in diesem Augenblick wegschenkt, auch nur den geringsten Wert? Und — denn auch diese Frage drängt sich auf — hat der Dichter sein Auge dagegen verschlossen, daß es den guten Wangel belastet, wenn er seiner Frau gerade da den Willen tut, als er sich überzeugt, sie treibe dem Wahnsinn unrettbar entgegen? Müßte er Ellida in ihrer zwiefachen Eigenschaft als seine Gattin und seine Patientin gerade jetzt nicht desto sorglicher überwachen? Und gerade jetzt läßt er sie von sich ziehen, wie es zwar Ellida zu begehren scheint, wie aber er es nimmermehr — und zwar gerade in Ellidas Interesse, nicht mehr in seinem eignen — zugeben dürfte. Oder hält er es für möglich oder glaublich, daß sie eben in der Freiheit genesen könne, und willigt er nur darum, als Arzt mehr denn als Mann, in die Trennung? Ein gefährliches, höchst gefährliches Rechenexempel, dessen Kalkül wir genauer kennen möchten. Wäre dieser aber wirklich richtig (obwohl bei Wangel nichts dafür spricht), so handelt er doch jedenfalls unter einem so furchtbaren Druck, daß es der reine Zufall ist, wenn er im Zustande dieser seiner Unfreiheit das Heil findet, das, was Ellida für Freiheit nimmt, denn ohne den Druck der Martereisen hätte er ganz anders gehandelt. Was aber nützt Frau Ellida die so erpreßte Freiheit? Oder sind ihr die Unterscheidungen zu spitzig? Hat sie nichts andres als ihre Stichwörter hören wollen, „Freiheit", „Verantwortung", um mit einem Zauberschlage wie ausgewechselt zu sein? Ich fürchte sehr. Da stecken Konstruktionen, die wohl mechanisch klappen, denen

aber die Kraft der Überzeugung fehlt, und nur die Theoretiker begnügen sich mit der Erweisung ihres „Grundgedankens", ohne vorab den Menschen den Puls zu fühlen und sich zu fragen, ob ihr Blut noch im gesunden Takt schlägt. Daran aber fehlt es — leider — bei der Frau vom Meere, der Heldin des Dramas, wie es ihr während des ganzen Verlaufs der Handlung daran gefehlt hat. Ellida Wangel ist kein freies, gesundes Menschengebild, an dem ein beweiskräftiges Experiment über die Heilkraft der Freiheit angestellt werden könnte, denn sie ist eine schwerkranke erblich belastete Frau. Was wir am Schluß des zweiten Akts aus ihrem eigenen Munde hören, muß auch dem Blindesten den Star stechen. Bislang spürten wir nur die Ebbe ihrer Krankheit, jetzt aber kommt die Flut. Wir hören sie von ihrem verstorbenen Kinde reden, dessen Augen die Farbe mit der See gewechselt hätten, trotzdem sie (nach Wangel) genau so wie die Augen andrer normaler Kinder gewesen sind. Sie aber läßt sich davon nicht fortbringen. Und solche Augen hat sie früher schon einmal gesehen. Vor zehn Jahren draußen auf dem Bratthammer. Denn das Kind hatte die Augen — des fremden Mannes. Und darum, weil es ihr vor drei Jahren so war, als komme der Grauenhafte wieder, hat sie ihren Mann als Weib gemieden!

Das ist die hochgradigste Hysterie, und diesem schlimmsten Beweis fügen sich alle andren organisch an. Zwar versucht der Zufall einmal eine kleine Kur mit ihr, die zu gelingen scheint und auf die der kluge Wangel weislich fußt. Sie sah auf der Brust des Fremden, wenn er vor ihrer Seele wie leibhaft stand, jene Nadel mit der Fischaugenperle vor allem andren deutlich. Als er ihr aber plötzlich wirklich erscheint, da fehlt die Busennadel, und Ellida erkennt ihn nicht. Das macht sie nun doch stutzen und könnte ihr ihre Wahngebilde vertreiben; aber sie findet sich bald zurecht. Die Einbildungen sind stärker als die Wirklichkeit. Wenn uns nur jemand die Gewißheit geben wollte, daß sie trotz Freiheit und Verantwortung nicht doch wieder zurückkommen! Denn diese plötzliche und radikale Genesung erinnert doch allzu bedenklich an die Scheinheilungen der Hysterischen,

die rasch wieder in nichts zerfallen. Man zeige den Kranken, die einen Frosch verschluckt zu haben glauben, nach allerlei Manipulationen solch ein harmloses Versuchstier, und sie danken ihrem vermeinten Lebensretter enthusiastisch. Ein paar Tage später schon reden sie sich ein, der Frosch habe in ihrem Magen seine Nachkommenschaft zurückgelassen, und das Übel ist ärger denn zuvor. Das könnte auch Ellida Wangels Fall sein. Denn hat schon die übertriebene rasche Gesundung den Verdacht der Unbeständigkeit für sich, dann ist auch die scheinbare Genesung selber noch mit dem Stempel der Krankheit gezeichnet. Wir hatten allen Grund zu glauben, die Sehnsucht Ellidas sei im Kerne naturhaft, angeboren und nicht abzuschütteln. So fühlt sich auch der Amerikaner zu ihr hingezogen, „weil er nicht anders kann". So, schien es uns, könnte sich auch Ellida der Macht, die sie zieht, gesund oder krankhaft, nicht erwehren. Jetzt aber sollen wir zu glauben gezwungen werden, es bedürfe nur eines magischen Wortes, um sie völlig zu verwandeln. Mutabor! Und wirklich, das Wörtchen wird gesprochen, und sie *ist* verwandelt. Liegt in diesem Bestehen auf der Heilungsformel nicht *auch* etwas Kapriziöses? Eine gesunde Natur hätte sich nie im Bann des Fremden gefühlt und in der Not ihres Herzens sich selber die Freiheit gegeben, die sie von Wangel erhofft und erfleht. Nun spräche es ja allerdings für Ellidas sittliches Empfinden, wenn sie ihr Haus ohne die Zustimmung ihres Mannes nicht verlassen, sondern lieber bei ihm dahinkranken als dem fremden Seemann gegen Wangels Willen folgen wollte. Aber so liegt die Sache doch auch nicht. Nicht ihr Gewissen will sie beschwichtigen, nicht „nach gütlicher Vereinbarung" will sie ihrem Manne und den beiden Stieftöchtern davongehen — sie versteift sich nur darauf, theoretisch für frei erklärt zu werden, und als das geschehen ist, da tut sie das — nicht, was ihr soeben noch unvermeidlich schien. An die Notwendigkeit dieser jähen Wendung glaube, wer mag. Auch sie ist nichts als der hysterische Sprung einer kranken Natur. Der Freiheit aber und der Verantwortung ein Loblied zu singen ist diese dicht am Rande des Wahnsinns hintaumelnde Seele, noch mals, so ungeeignet wie möglich. Unwillkürlich bekommen jene

Worte in ihrem Munde einen trüben ironischen Beiklang. Ellida Wangel ist nicht frei. Und wollte Ibsen wirklich der Freiheit sein Opfer anzünden, dann durfte er nicht sie zur Priesterin wählen, die „Unfreieste aller", und noch dazu unter Bedingungen, die auch den letzten Rest von Freiheit in ihrem Manne und damit in ihr, der Freigelassenen, wieder aufheben. Mit all den schönen Schlußphrasen ist es also nichts.

Was wohnte denn aber dem Stück für eine tiefere Bedeutung inne, wenn nicht diese? Etwa der Gedanke der Akklimatisation? Könnte man vielleicht heraushören, daß zwar die Meerfrau auf Balleſteds Bilde, ein Elementarwesen, sterben muß, weil sie sich aus ihrem Reich in das faule tote Wasser verloren hat, daß aber die Menschen sich kraft ihrer Freiheit den veränderten Bedingungen anzupassen vermögen? Ganz schön. Nur stimmt es nicht. Denn auch die Tiere akklimatisieren sich: wofür die Wildente ihrem Dramatiker hat zum Beweise dienen müssen. Aber geht es denn (nochmals!) durchaus ohne einen „Grundgedanken", eine „Idee" nicht ab? Hätten wir mit einer gutgeführten Handlung, in denen wir Menschen menschlich reden, handeln und leiden sehen und hören, nicht vollauf genug? Nun gar, wenn ihr Schöpfer nicht nur ein bedeutender Dramatiker, sondern auch noch ein Dichter ist? Was ist denn der „Grundgedanke" der Goetheschen „Iphigenie"? der des „König Lear" oder der von „Kabale und Liebe"? Die Dichter haben nichts von außen in ihre Werke hineingetragen, das Gas gleichsam, das den Ballon steigen machen könnte. Aber aus jedem leibhaften künstlerischen Ganzen löst sich immer auch ein Geistiges los, wenn es sich auch nicht als Lehrsatz formulieren zu lassen braucht. Aus jedem Einzelfall, wenn er der Natur abgelauscht und nachgebildet ist, muß immer auch ein ewiges Gesetz hervorschimmern, eine unantastbare Wahrheit, und die größten Genies haben uns auch noch durch den Spiegel eines Krankheitsbildes in die ewigen Gründe blicken zu lassen vermocht. Was brauchen und verlangen wir mehr? Will der Autor daneben durch sein Werk noch eine neue Lehre verkündigen, an vergessene Gebote erinnern, einen Satz demonstrieren — er mag es tun, denn der Kunst bieten sich viele Formen und ein uner-

schöpflicher Inhalt dar. Aber derlei gute Absichten sind doch immer Nebendinge, die sich selten unaufdringlich und organisch in den Gang des Dramas einordnen. Und was die „Frau vom Meere" betrifft, so stammt ja zwar nichts in ihr aus den höchsten und tiefsten Reichen der Poesie, aber sie ist doch ein interessantes, durch allerlei feine Beobachtungen aus dem Leben funkelnd belebtes Stück, und ganz gewiß ist sie dann vortrefflich, wenn sie sich ohne gesuchte Symbolik so einfach und unproblematisch wie möglich darlegt. Alles mystische Getue in ihr aber ist vom Übel. In der Hauptsache nicht mehr als ein pathologischer Fall, und zwar ein solcher niedrer Gattung, der überdies vor unsren Augen nur zu einem Scheinende geführt wird, unterhält sie uns in den Nebenfiguren mit guten, wenn auch nicht bedeutenden Gesellschaftstypen und weiß durch beständige Beziehungen zu der Heldin und ihrer Frage, durch Parallelen und Kontrastwirkungen (Arnholm und Bolette) die Aufmerksamkeit bis zum Schlusse zu fesseln.

Das klingt wahrscheinlich sehr langweilig, und ich leugne nicht, daß ich die Worte pedantisch gewägt habe! Aber außer der kranken Ellida findet sich in dem Stück noch ein zweiter Frauencharakter, nicht minder anziehend, aber zweifellos vom Kopf bis zur Sohle die unanfechtbare Schöpfung der höchsten psychologischen Meisterschaft: Hilde Wangel, die Altersgenossin der holden Hedwig Ekdal. Welch' eine Offenbarung! Das ist nicht der opferfreudige Liebesdrang des armen Kindes in der Dachkammer mit den blauen Scheiben. Ein Teufelchen steckt diesem Mädchen im Blut, und es gewährt den Reiz einer eigentümlich kribbelnden Komik, das halbreife Ding zu beobachten, das mit dem Feuer in einem weniger wirklichen Sinne als Hedwig Ekdal spielt, bald Kind, bald Dame nach allem Schaurigen und Spannenden hascht, mit Bosheiten und Liebesworten zugleich wie mit Veilchen in Schneeballen um sich wirft, und sich nach der Liebe ihrer Stiefmutter, die sie so ziemlich en canaille behandelt, zum Sterben sehnt. Ellidas fremdes Wesen, das sich in ihrem sichren Instinkt nicht verbirgt, zieht sie an, und die milde Güte der neuen Mutter gewinnt sie vollends. Denn den Kern des Herzens hat sich Ellida unversehrt bewahrt, und wenn der Wahn

sie nicht gerade packt, wirkt sie in ihrer stillen liebevollen Art so ausgeglichen wie wenige unter Ibsens Frauengestalten. Gerade sie könnte darum für das launische und selbstherrliche kleine Wesen die rechte Lenkerin sein — wenn es noch dazu kommen kann. Wie uns das Stück entläßt, ist es jedenfalls möglich. Mit einem Schrei des Entsetzens ist Hilde ihr an den Hals gesprungen, als der Vater von Ellidas Reiseplänen sprach — aber trotzig hat sie sich wieder von ihr abgewandt: „Reis' Du nur weg!" Als aber Ellida bleibt, da stürzt ihr der Kobold ganz außer sich entgegen: „Bleibst Du jetzt doch bei uns!?", und unter Lachen und Weinen mischt sie ihr überströmendes Gefühl in Ellidas sanftes Wort „Ja, liebe Hilde, falls Du mich haben willst" — „O, — Du fragst noch — ob ich das will —!" Kein Zug an ihr, der nicht echt wäre, von dem gespielten Unverständnis, mit dem sie den jungen Lyngstrand abweist, als der gute Junge seine Vermieterin unverblümt als das bezeichnet, was sie ist: eine Hebamme nämlich; bis zu der sirenengleichen, fast lüsternen Art, mit der sie den Tod in der Brust des armen Burschen belauert. Sie sieht sich schon in Schwarz, in Trauer um den, der noch jung und warm ihr zur Seite sitzt: eine kindliche Nachtmar, aber eine leicht geflügelte, eine sphinx atropos, die über Leben und Tod hinweggaukelt. Es sind die Züge des jungen Weibes, das dereinst den Baumeister Solneß in den Tod zieht.

Auch der Doktor ist eine sehr glaubwürdige Figur: ausnahmsweise einmal kein Egoist, wie die andren Ibsenschen Ehemänner, von gesundem Gefühl, einem fast zarten Takt, ein guter Vater, ein liebevoller Gatte, in nichts außergewöhnlich, und doch nichts weniger als eine Schablonenfigur; so sauber ist die Zeichnung ausgeführt, so vollständig, daß wir sogar darauf aufmerksam gemacht werden, daß Wangel bei seiner Heimkehr unter den sommerlichen Erfrischungen nicht ungern auch ein Gläschen Kognak sieht — „für den Fall, daß jemand wollte". Die sinnende Bolette zweifelt anscheinend nicht, daß ihr eigener Vater es ist, der „will". Die Sorge (denn es ist eine) wird noch an andrer Stelle laut, und wieder ist es Bolette, die „Angst" hat, ihr Papa sei im Restaurant des Dampfboots, in dessen Tiefe ihn auch der

junge Lyngstrand einmal hat verschwinden sehen. Daß sich mit diesen Bemerkungen ein Zweck verbindet, ist klar, aber von einer Wirkung spüren wir nichts. Oder doch? Ist Wangel ein harmloser, leichter Potator, und stammt ein gewisser Mangel an Widerstandskraft, den wir bei dem Manne wahrzunehmen glauben, aus dem Kognakgläschen — sei es auch ein Kryſtallfläschchen — das sich unter den Händen einiger Ibsen-Erklärer bereits zu einem jener gläsernen Riesenkübel ausgewachsen hat, wie man sie in den Schaufenstern der Likörfabriken sehen kann? Wahr ist es, daß Wangel sich ein wenig ins Breite zu ergehen liebt. Eine robustere Natur wäre vermutlich mit dem hartnäckigen Besucher aus der andren Welt rascher fertig geworden und hätte ihn kurzweg am Kragen hinausbefördert — Wangel versucht ihn mit Gründen von der Stelle zu rücken. Möglich auch, daß kein zweiter Mann wie er sich dem krankhaften Willen seiner Frau endlich gefügt und sie hätte ziehen lassen. Seine Tochter Bolette meint überhaupt, es sei „kein rechter Zug in ihm". Aber diese Schwächen hängen eng mit allem Guten in ihm zusammen. In seiner absonderlichen Lage war der rechte Entschluß schwer zu fassen. Mit der Logik des Kopfes und des Herzens bleibt er immer im richtigen Gleise, und zuguterletzt wendet er ja auch mit der Entscheidung, die Ellida ihm abringt, alles zum guten — wenigstens so wie der Dichter es will. Und es will mir scheinen, als wäre das alles auch ohne die Kraft des Kognaks möglich gewesen.

In technischer Beziehung verrät das Stück die alte Kunst und die alten Künste ihres Meisters. Nur in einem Punkt übertrifft es nicht zu seinem Vorteil alle übrigen. Es arbeitet nämlich am stärksten von ihnen mit dem Kunstgriff (der den Namen kaum verdient und dessen ich bereits beim „Catilina" gedachte) Aufklärungen hinauszuschieben, die Handlung dadurch zu dehnen und nebenbei durch Kontraste für Abwechselungen zu sorgen. Das klingt gleichgültig und ist doch ganz unerlaubt und unkünstlerisch. Denn in der ideellen Zeit, in der wir auf der Bühne leben, sollten ganz wie in dem ideellen Raum solche Hindernisse nicht vorhanden sein — das Gegenteil ist, wenn es nicht ein komödi-

antischer Kniff sein soll, im Prinzip lediglich zufällig und im plumpsten Sinne naturalistisch. Die Seelen, die sich im Kunstwerk einander nähern wollen, überfliegen, symbolisch gesprochen, die wirklichen Erdenschranken, und der Dramatiker, der sie zusammenführt, muß sie auch so lange beisammen lassen, bis sie, durch zufällige Störungen ungehemmt, ihren Austausch bis zu einem natürlichen Entwicklungspunkt vollzogen haben. Nun aber achte man auf die Blüten, die ich hier zu einem Strauß zusammenfüge.

Im ersten Akt:

Arnholm. Aber beste Frau Wangel — jetzt müssen und sollen Sie sich wirklich ganz aussprechen.

Ellida. Nun denn! Ich will es versuchen. Wie werden Sie als vernünftiger Mann sich erklären können, daß — warten Sie bis später. Es kommt ja Besuch.

Einige Seiten später:

Arnholm. Jetzt müssen Sie mir Ihre Sorgen ganz und gar anvertrauen! Wollen Sie das nicht, Frau Wangel?

Ellida. Ich kann nicht, lieber Freund. Jedenfalls nicht jetzt. Vielleicht später.

Im zweiten Akt:

Ellida. . . Ein Entsetzen, so grauenvoll wie es nur das Meer, glaube ich, haben kann. Denn jetzt, Wangel, sollst Du hören —

(Die jungen Leute von der Stadt kommen zurück 2c. 2c.)

Das Gespräch wird also unterbrochen.

Im dritten Akt:

Arnholm. . . Aber vor allem möchte ich offen und rückhaltlos mit Ihnen selbst sprechen, liebe Bolette — Still! Lassen Sie sich nichts anmerken. Wir kommen später darauf zurück.

(Ellida kommt von links.)

Im vierten Akt:

Bolette. Nun — und Sie Ihrerseits?

Lyngstrand. Ich —?

Bolette. Still! Sprechen wir von etwas anderem. Da kommt ja der Oberlehrer.

(Oberlehrer Arnholm kommt.)

Gegen Ende des vierten Aktes:

Ellida. O Wangel! Morgen — da ist es ja zu spät —!

Wangel (blickt nach dem Garten). Die Kinder! Die Kinder! Die wollen wir doch wenigstens schonen — bis auf weiteres.
(Arnholm u. a. kommen.)

Wer mag den Dichter auf diese schlechten Pfade verlockt haben? Eigne Neigung? Denn Ansätze dazu finden sich wie gesagt schon im „Catilina". Die Franzosen? Meister Sardou vielleicht, der uns in seiner schlimmen „Fedora" das fürchterlichste Beispiel solch' einer Verschleppung bietet? Da setzt der junge Ipanoff sein im zweiten Akt unterbrochenes Geständnis im dritten fort. Im zweiten Akt hat er der Heldin bekannt, daß er ihren Verlobten getötet — Pause — Wir fahren morgen fort. Die nach Rache dürstende Fedora weis jetzt, was sie wissen will, und liefert den „Mörder" brieflich den Klauen der russischen Justiz aus. Jetzt aber folgt die Fortsetzung; Fedora erfährt, daß ihr Verlobter ein ganz gemeiner Schurke war, daß er sie verraten, daß er den Tod zehnmal verdient, daß Ipanoff nur eine gerechte Rache an ihm vollzogen usw. usw., und außer sich gesetzt, hält sie den Unglücklichen, der sie vergöttert, bei sich zurück, damit er den vor ihrer Tür bereits des Opfers wartenden Häschern nicht ins Garn laufe. Und sie wird die Seine. Ein kurzer Glücksrausch — dann ist alles vorbei. Die nach jener argen Aktpause unternommenen Schritte sind nämlich leider nicht erfolglos geblieben, Ipanoffs Angehörige und ein unschuldiger junger Mensch sterben jammervoll an der verspäteten Aufklärung, und Fedora stürzt sich ihnen nach in den Tod: der nach dem zweiten Akt fallende Vorhang macht seine Rechte auch an ihr geltend. Unerträglich!

So schlimm steht es nun freilich mit den Störungen in der „Frau vom Meere" nicht. Sie richten kein dramatisches Unheil an, sie beleuchten nur das epische Wesen des Stückes hell. Denn das mußte noch gesagt werden: von allen modernen Gesellschaftsstücken Henrik Ibsens trägt „Die Frau vom Meere" am meisten vom Charakter der Novelle an sich. Der einzige Konflikt in dem Stück, noch dazu ein pathologischer, Ellidas Konflikt, bleibt ein lediglich innerlicher. Die übrigen Personen machen keine Entwicklung durch; Bolettes Entschluß, dem vermöglichen Oberlehrer

die Hand zu reichen, ist doch kaum so zu nennen. Zur dramatischen Darstellung drängt in dem Stoffe nichts, und daß das eigenartige Problem mit den Mitteln der Erzählung noch ungleich feiner und gründlicher hätte behandelt werden können, wird keinem Erfahrenen zweifelhaft sein. Auch dem Halbdunkel, das Ibsen um den Fremden zu breiten wünschte, wäre das zu statten gekommen. Das scharfe Bühnenlicht zeigt uns nur zu deutlich, was für eine Puppe er ist.

Und damit nähern wir uns langsam dem letzten der Ibsenschen Dramenreiche, in dem die Symbole, die sich der Dichter als Theaterrequisiten selber konstruiert, zu tieferen geistigen Beziehungen, geheimnisvoll in und außer dem Menschen wirkenden Kräften werden. Wie aus der Welt der vierten Dimension greift hie und da schon eine Hand schattenhaft in die Wirklichkeitswelt der letzten Dramen hinüber. Diese dunkle Macht wächst und saugt den eigentlichen Helden und Heldinnen das Blut aus. Zu realen Kämpfen wider die Gesellschaft kommt es fortan nicht mehr. Vor der Pforte aber, die uns ins Reich dieser grotesken Schatten führt mit den tiefen Rätselaugen und den verkrüppelten menschlichen Organen, hat sich eine schöne Megäre hingelagert, ein echtes und rechtes Menschenweib, aber ganz geeignet, uns den Abschied von der Wirklichkeit leicht zu machen: die Tochter des Generals Gabler, kein Problem, wie Ibsen ausdrücklich erklärt hat, sondern ein „einzelner Fall", aber der häßlichste und abschreckendste von allen. Der teuflische Baglerbischof der „Kronprätendenten" läßt bekanntlich vor unsren Augen ein Schriftstück in Flammen aufgehen. Das tut auch Hedda Gabler, die des Teufels Muhme ist, nur daß sie sich damit noch weit ärger versündigt als jener. Denn sie vernichtet das Lebenswerk eines Menschen, den sie geliebt, eines Mannes, der ein Genie sein soll und jedenfalls ein Säufer ist. An diesem Werk hat sich aber Eilert Lövborg mit Hilfe einer einfachen gütigen Frau aus dem Schlamm, in dem er zu ersticken drohte, wieder emporgearbeitet. Dies Werk ist, wie wir annehmen müssen, unersetzlich — und das Monstrum von einem Weibe zerreißt es, weil sie jener Frau die Sorge für ihren einstigen „Kameraden" nicht gönnt, in

tausend kleine Fetzen, die sie im Feuer zerstört. Ich hörte einmal ein kleines Mädchen laut aufweinen, als ein Gassenbube eine Dijon-Rose mit seinem Stocke zerschlug. „Sie kann sich ja nicht wehren" rief es jammernd. Das ist es, was die Mißhandlung von Kindern, von Tieren, die Vernichtung von leblosem Gut so nichtswürdig macht — und diese Empfindung überkommt mich auch bei Hedda Gablers Vandalenuntat. Das Manuskript kann sich nicht wehren. Nur ein ganz verrohtes Gemüt kann es mit vollem Bewußtsein, in der vollen Kenntnis seines Wertes zerpflücken und verbrennen.

Im übrigen sehe ich in dieser Hedda die scharfe Studie einer in der faulen dumpfigen Gesellschaftssphäre, in der es für das Weib, das eben nicht *will*, nichts zu tun gibt, zur Kanaille gewordenen verwöhnten Egoistin, einer Hündin, der ich das Recht auf den Heldenplatz in einem vieraktigen Drama mißgönne — trotz Ibsen, der nach einer Mitteilung des Münchener Regisseurs Wilhelm Schneider die „Kanaille" auf seiner Hedda nicht sitzen lassen, sondern nur eine durch die Gelüste der Schwangeren verwirrte „lebhaft veranlagte Frau" in ihr dargestellt haben will! Dann hätte also wieder einmal ein Dichter seine eigne Schöpfung falsch ausgelegt, ganz abgesehen davon, daß die unberechenbaren seelischen Trübungen und Störungen, die die Schwangerschaft mit sich bringt, denn doch nicht wert sind, zu dramatischen und tragischen Motiven erhöht zu werden. Ein Magenkatarrh hätte dann dasselbe Recht. Und Ibsen hat die Kanaille und ihre Umgebung so scharf und klar gezeichnet und beleuchtet. Es geschieht nichts Großes, nichts Herzbezwingendes in ihren modrigen Räumen, oder zum mindesten nichts, was die satanischen Streiche dieser verkappten Dirne und Verbrecherin wett machte: die Vernichtung jenes Manuskripts obenan, das die kleine nervöse Frau Thea Elvsted mit dem „irritierenden" Haar ihr Kind nennt, so wie die wahnsinnige Irene in Ibsens letztem Drama das Marmorwerk. Oder wäre es die Großtat dieser kleinen Frau, die dem verkommenden Gelehrten bei seinem wichtigen Werk geholfen und die ihm nun nachreist, um Gutes an ihm zu tun und den unsichren Eilert Lövborg zunächst einmal vor den Trunkverlockungen der

Hauptstadt zu schützen? Das ist rührend. Aber in dem hastigen Treiben dieser fast anziehenden Gestalt steckt etwas merkwürdig Blindes und Unpersönliches — Lövborg nennt sie einmal in guter Meinung dumm. Sie läuft wie Nora ihrem Mann und ihren Kindern (diesmal glücklicherweise nur ihren Stiefkindern) davon, ohne daß wir über die Motive genügend aufgeklärt würden — denn das bloße Freiheitsbegehren der modernen Frau genügt dazu doch nicht. Sie besitzt den Arbeitstrieb der Ameise, sie schafft blind darauf los. Es ist ihr offenbar gar nicht um den einen besonderen Mann zu tun, der sich Eilert Lövborg nennt — o nein; wie sie beim Schein der Lampe mit ihm über seinen Manuskripten gesessen, so wird sie es künftighin mit Jörgen Tesman tun. So sehen wir die beiden ja wirklich schon am Ende des vierten Aktes mit einander hantieren, und um jeden Zweifel zu zerstreuen, ruft Frau Thea Hedda zu „O Gott, wenn ich Deinen Mann doch auch begeistern könnte". Hedda meint denn auch, das werde schon kommen, und Tesman fängt dergleichen gar schon zu spüren an. Das ist es. So etwas kann man verehren, aber ästhetisch kommt es in seiner blutlosen Allgemeinheit gegen das Heddagift nicht auf. Das Niederträchtige bleibt das Mächtige, was man uns auch sage, und das Mißbehagen wird durch die Schmutzereien des Gerichtsrats, der die französische Hausfreundschaft verroht, und Eilerts grausamen Ausgang natürlich nicht verringert. Verstärkt aber wird es ganz erheblich durch die unfaßlichen Phrasen, mit denen Ibsen die Heldin, deren Augen doch „kalte klare Ruhe" ausdrücken sollen und die sich wie eine echte Weltdame stets zu beherrschen vermag, in der zweiten Hälfte seines Schauspiels bepackt. Im „Brand" stellt der Dichter den Bacchanten einmal die Trunkenbolde gegenüber (im „Kaiser Julian" kehren sie wieder) und Frau Hedda Tesman-Gabler gefällt sich darin, sich ihren einstigen Geliebten und Anbeter, der als Trunkenbold endet, als Bacchanten vorzustellen, mit „Weinlaub im Haar". Ganz schön. Aber das Wort wird nun im Munde der für alles andere, nur für die Bosheit nicht, längst abgestumpften Heldin zu einer unsinnigen Redensart, die, wenn sie glaubhaft wirken sollte, eine Phantasterei voraussetzen würde, die Hedda Gabler nun gerade

gar nicht besitzt. „Hatte er Weinlaub im Haar?“ fragt sie ihren Mann nach dem trunkenen Lövborg. Man wundert sich, daß Tesman dabei nicht nach seiner Stirn oder besser nach der ihren greift. Und dazu muß nun noch die zweite Phrase von dem „in Schönheit sterben“ kommen, und auch diese wirkt aus Heddas Munde ganz so unvermittelt und überraschend, wie das Gerede von der Häßlichkeit im Munde des Bankdirektors Helmer. Zwar schwere Lasten hat das verzogene, ichsüchtige Geschöpf nie tragen und vor unangenehmen Eindrücken hat sie sich nur allzugern sichern wollen — das begreift sich; aber das Verlangen, daß etwas „in Schönheit geschehe“, setzt wieder etwas Positives und eine Schwärmerei in der Heldin voraus, die ich in ihrer leeren Seele nicht zu finden vermag. Die Szene aber, in der die Verderberin dem verlorenen Manne die Pistole reicht, eben mit dem Verlangen, daß der unvermeidliche Schluß und Schuß in Schönheit geschehe, bekommt dadurch nicht nur einen widerwärtig blutdürstigen, sondern fast irren und bei der Torheit, die ein solches Ansinnen angesichts des Todes mit sich führt, auch lächerlichen Zug. Und daß beileibe niemand den Gedanken nähre, an dieser Frau habe vielleicht die Gesellschaft gesündigt. O nein. Freilich krankt sie unter dem Druck ihres Milieus, wie ein jedes Individuum unter der Stickluft leidet, die jede Mehrheit, jeder Stand und jede Kaste ausströmt. Aber den engen Kreis ihrer aristokratischen Vorurteile hätte sie längst durchbrechen können, wenn sie nur gewollt, als sie in Eilert Lövborgs Welt den ersten Blick tat. Doch ihr fehlt zu allem der Mut, auch zur Leidenschaft, und nur im geheimen kann sie beißen und zerreißen, hinterrücks, verlogen, da, wo man sie nicht überführen kann. Den einst geliebten Mann von seinen guten Vorsätzen so rasch wie möglich abzuwenden und ihn damit dem Einfluß der kleinen Thea zu entziehen: das vermag sie; aber wer möchte ernstlich annehmen, daraus spräche das sittliche und ästhetische Verlangen ihn frei zu sehen, nicht als Sklaven seiner Grundsätze, ihn, den haltlosen Mann, der mit dem ersten neuen Rausch wirklich verloren ist? Sie kennt eben nichts Gutes und will es nicht anerkennen: das ist die Sklaverei, gegen die sie kämpft. Mit den perfidesten Bissen

verfolgt sie von Anfang an die guten Tanten und Tesmans Sohnesverhältnis zu ihnen, und das keimende Leben in ihrem Schoß, das sie an die Welt knüpfen sollte, schreckt sie hinaus. In ihrer Scheu vor dem Skandal und der Arbeit, in ihrer lüsternen Neugier und tückischen Spottsucht mag man sie ein Produkt der Gesellschaft nennen, in allem, was darüber hinausgeht, ist sie sie selbst, eine Persönlichkeit, aber nicht das „höchste Glück der Erdenkinder", ein „einzelner" und vereinzelter Fall. Die völlige Verdorbenheit und Perversität des Hauptcharakters überträgt sich aber unwillkürlich auf das Stück, über das, wenn jene Phrasen entfernt würden, sich wenigstens kein Mensch mehr lustig machen dürfte. Denn es ist zum Verzweifeln traurig, weil sich an der „Wahrheit" dieser Hedda nicht rütteln läßt, so wenig wie an dem furchtbaren Weibe, der Laura, in Strindbergs „Vater". Solche Furien gibt es. Die brauchen sich nicht erst in andren Umständen zu befinden! Aber ein Recht auf die deutsche Bühne hat das Stück darum noch lange nicht. An seinen scharfen Zeichnungen mögen sich die literarischen Gourmands erfreuen, aber was soll der faule Brodem des Stücks auf dem Theater, da ihn kein frischer Windhauch durchfegt, wie sonst bei Ibsen, ein Windhauch, an dem man sich vielleicht erkältet, den man aber doch im Augenblick wie eine Wohltat begrüßt. Etwas wie Erlösung und Befreiung regt sich ja doch auch in der drückenden Atmosphäre von „Rosmersholm", geschweige der großartigen „Gespenster", die beide auch im übrigen als Kunstwerke und als documents humains einer großen Dichterseele unendlich hoch über der „Hedda Gabler" stehen.

Mag man es aber mit der Aufführung halten wie man will. Ein Publikum, das etwa nach der „Hedda Gabler" auf dem Theater stürmisch verlangen sollte, verdient sie auch, und ich bekenne freimütig, daß ich einen eigentlich künstlerischen und bühnentechnischen Grund dagegen nicht anzuführen vermöchte. Denn *den*, daß sie dem Publikum nach *meinen* Erfahrungen nicht gefällt, braucht man natürlich nicht gelten zu lassen. Zum wenigsten ist bis auf jene Einwendungen alles leibhaft in ihr und die Technik nicht schlechter als in vielen der anderen Dramen Ibsens.

Aus der Sache heraus aber, aus den Stücken selber läßt sich der Protest gegen die szenische Darstellung der letzten Werke des Meisters herleiten, aus deren Ring die „Hedda Gabler" sich so völlig loszulösen scheint. Scheint, denn allein steht auch sie keinerwegs. Wenn nämlich in ihnen, dem „Baumeister Solneß", „Klein Eyolf", „John Gabriel Borkman" und dem tiefsinnigen Epilog „Wenn wir Toten erwachen", der Ibsens dramatisches Schaffen abschließt, das Symbolistische und Mystische derart extravagiert, daß das Individuelle sich oft ganz in Gedanken und Gefühle auflöst, die über der Welt des Stofflichen wie die Geister der Hunnenschlacht ihren Streit ausfechten — dann sind, gleichsam um diese Verflüchtigung des Menschlichen wett zu machen, auf der andren Seite Leben und Liebe derber und rücksichtsloser behandelt, als wir es von dem Dichter je gewohnt geworden sind. Die begehrlichen und aggressiven Frauen, die den Dulderinnen, die sich schweigend opfern, bei ihm gegenüber stehen, nehmen jetzt, wie Hedda Gabler es schon getan, Züge von dem Dirnentypus der Regine Engstrand an, die eben doch von besonders niedrem Schlage sein sollte. Aber wie taktvoll, mit welch vornehmem Zartgefühl sind doch selbst in den „Gespenstern" die verfänglichsten Dinge behandelt! Jetzt aber stellt sich der reinen, zarten Asta Allmers, einer der edelsten Frauengestalten, die Ibsen geschaffen, die bis zur Wildheit und Widerwärtigkeit sinnliche Rita gegenüber, die Frau, die Mutter, die ihr eigenes Kind haßt, weil es ihr ein paar Liebesstunden in den Armen ihres genügsameren Gatten raubt, dieses Träumers mit der Rosmerseele! (Daß sie von seinen Büchern nichts wissen will und versteht, wie es die rechten Ibsenschen Heldinnen eigentlich tun müssen, deren jede mit der Literatur irgend einmal in Berührung gekommen ist, wird man ihr dagegen nicht allzu sehr verübeln dürfen.) Auf der zügellosen Sinnlichkeit dieser Frau beruht aber ja das ganze Stück und die verkrüppelte Existenz des armen kleinen Eyolf. Die Mutter läßt ihr Kind auf einem Tische (!) liegen und verlockt den Mann, der auf das Würmchen achtgeben sollte (!), zu einer Schäferstunde — und unterdes fällt es sich richtig zu Schanden. Sogar vor unsren Augen schickt sich Rita zu einer Verführungs-

szene an. Als ihr Gatte aus den Bergen urplötzlich heimkehrte, hat sie mit all ihren ausgelernten Künsten kein Glück gehabt, weder mit ihren aufgelösten Haaren, dem weißen Kleide, den rosenroten Lampenschirmen, noch mit dem Champagner auf dem Tisch und der Stille im ganze Hause — Herr Alfred Allmers war müde, ging zu Bett und „schlief ganz ausgezeichnet". So versucht sie es denn einmal auf einfachere Weise. Sie geht zum Sofa hin „als ob sie müde wäre" (wie die Regienotiz ausdrücklich besagt) und führt eine sehr eindeutige Pantomime mit dem gleichen negativen Erfolg auf! Wiederum war der Champagner da und wurde nicht getrunken, und die wüllüstige Kreatur, die von der ernsten Bewegung in der Seele ihres Mannes nichts ahnt, gerät in helle Wut darüber, daß sie „verschmäht" wird! Wo finden sich derartige Dinge bei dem Ibsen der ersten und zweiten Periode? Mit welcher Brutalität stellt sich uns das Verhältnis des jungen Brokman zu Frau Wilton dar, die vorsorglich genüg ist, für ihren Jüngling gleich eine Reserveschönheit mit auf die Reise zu nehmen, die kleine Frieda Foldal, damit er sich tröste, wenn ihre eignen Reize versagen. Und unverhüllter und blutrünstiger kann sich dem am Leben krankenden Paare Rubek und Irene das sinnliche Begehren nicht gegenüberstellen als in dem Gutsbesitzer Ulfheim, dem Kraftmenschen und Bärentöter, und der venachlässigten Frau Maja. Da ist das letzte Nebelgewölk, das sich um die Liebe lagert, zerblasen. Er ist ein ausgemachter Rüpel, dem selbst die Männer aus dem Wege gehen, und Maja Rubek findet ihn schauderhaft häßlich — und dennoch: der ist es, der gefällt der Frau Professorin. Blitzschnell schlingen sich denn auch die Fäden zwischen ihnen, und man glaubt ihre Neigung zu sehen, wenn Ulfheim von dem Futter für seine Hande spricht: „Frische Knochen, aber mit nicht zu viel Fleisch dran, verstanden. Und daß es noch gehörig roh ist und von Blut raucht", und „Meine Freunde, die sollen sie mal fressen sehen! . . . Große, dicke Knochen schlingen die Kerle ganz hinunter. Würgen sie wieder aus und schlingen sie abermals." Es ist die pure Bestialität. Und wenn es im „Baumeister Solneß" an dem grauenhaften Zynismus der „Liebe" fehlt, so zeigt sich

doch der Selbsterhaltungstrieb, der Wille zum Leben in ihm nicht minder wild und roh: der Held, der nach Fräulein Hilde Wangel an einem kränklichen Gewissen leidet, ist doch robust genug, über das zertretene Glück hoffnungsvoller Jugend hinwegzuschreiten und einem alten Manne, der vor seinem Tode noch Freude an seinem Sohne, Solneß' Schüler, erleben und ein Werk seiner Hände vor Augen sehen möchte, zu antworten: „Sie müssen aus dem Leben gehen, wie Sie's am besten wissen und können." Ein Unhold!

Dieses Überbegehren in Leben und Liebe, die Hüllenlosigkeit des Egoismus in jeglicher Gestalt ist es, was diese Werke mit der „Hedda Gabler" verbindet. Was sie weit von ihr trennt, das ist ihre Kehrwelt, die sich aus Hirngespinsten und Wahngebilden aufbaut und Prinzipien, Ideen, Stimmungen und Träume vor uns reden und handeln läßt. Das äußerste darin wagt der „Solneß", und das Wagnis — oder was ist es sonst? — hat sich an dem Stück natürlich gerächt: aus unmöglichen Voraussetzungen ist ein unmögliches Drama und Theaterstück erwachsen. Angenommen, daß die spiritistische „Wissenschaft" uns noch manches Geheimnis löst, und gewiß, daß wir wohl daran tun, über die Wunder, die von Zeit zu Zeit in unser Leben hineinblitzen, nicht sogleich als über Täuschungen und Betrügereien den Stab zu brechen — nach dem heutigen Stande unsrer Psychologie aber müssen wir es ablehnen, darauf zu bauen, daß ein Mensch lediglich durch die Macht der Wünsche und der Gedanken andere Menschen zu sich zitieren kann, als hätte er eine Abrede mit ihnen getroffen; ja mehr noch, daß er dem äußeren Leben von innen heraus eine Gestalt geben kann, die ihm gerade taugt. „Ich muß an alles das *gedacht* haben", meint Solneß. „Ich muß es *gewollt* haben. Es *gewünscht*, dazu Lust gehabt." Das nämlich, was andere für wirklich geschehen nehmen. So brennt ein Haus nieder, damit der Baumeister ein neues errichten kann, so begibt sich ein junges Mädchen willenlos in den Frondienst dieses seltsamen Herrenmenschen, und nach zehn Jahren kommt eine andere, die ihm nur *einmal* begegnet ist, zu ihm ins Haus geschneit und richtet sich dort ein, als verstünde sich das alles von selbst: Hilde Wangel, die Tochter des Bezirksarztes zu Lysanger, nach

allem Anschein also der Backfisch aus der „Frau vom Meere", und doch wieder nicht, denn diese Hilde muß nach der Zeitrechnung in dem Stück eine Jungfrau in den Zwanzigern sein, und von den uns bekannten Verhältnissen in Doktor Wangels Hause erzählt sie den Gastfreunden, denen sie sich aufdrängt, nichts. Sie kommt als die Verkörperung der Jugend, die dem Baumeister einmal die Tür stürmen muß, um Vergeltung an ihm zu üben — und Solneß, der sie zuerst weder erkennt noch aus ihrer ganzen Art klug zu werden vermag, sagt ihr am Schluß des ersten Aktes, sie sei es, die er am schwersten vermißt habe. Und ein Schloß, das er ihr vor zehn Jahren, als sie noch ein Kind war, versprochen, will er ihr bauen, „ein wunderschönes Luftschloß mit einer Grundmauer darunter". Sie aber möchte ihn wiedersehen wie damals bei der Turmeinweihung, mit einem Kranz hoch oben an der Wetterfahne, wo er Zwiesprach mit der Gottheit pflog, laute Zwiesprach: Harfenklänge in Hildes Ohren. Und dies Unmögliche, was ihm nur einmal gelungen (denn der Baumeister ist schwindlich und im Grunde seines Wesens furchtsam), unternimmt er wirklich zum zweiten Male. Die beiden scheinen sich geistig schieben zu müssen — ihre Gedanken, ihr Wollen und ihre Wünsche verzahnen sich. „Wie sind Sie zu dem geworden, was Sie sind?" fragt Solneß sie, und sie antwortet: „Wie haben Sie mich zu dem gemacht, was ich bin?" Bei der Richtfeier seines neuen Hauses (oder seiner „Heimstätte für Menschen", wie hier das Schlagwort lautet) hängt Solneß den Kranz um die Turmspitze — wieder hört Hilde den Gesang aus der Höhe, einen gewaltigen Gesang, wieder schwenkt sie wie vor zehn Jahren eine Fahne (oder einen weißen Shawl), wieder schreit sie: „Es lebe der Baumeister Solneß", und zieht ihn mit diesem „Lebe" in die Tiefe, den Tod herab. „Der ganze Kopf zerschmettert. Gerade in den Steinbruch heruntergefallen." Der Kobold aber, die Jugend, die Vergeltung oder was sie nun ist oder sein soll, triumphiert dennoch: „Aber bis zur Spitze kam er. Und ich hörte Harfen oben." Und in diesem „stillen irren Triumph" schwenkt der gealterte Backfisch das Tuch noch einmal und schreit mit wilder Innigkeit: „Mein — mein Baumeister!"

Genug — oder wirklich schon zuviel! Der geistige Zusammenhang der Vorgänge des Stücks ist, wie ich behaupte, nicht zu erraten, so viel feine Einzelheiten auch aufblitzen. Wie Fetzen eines zerrissenen Schleiers, der sich im Geäst verfangen, sieht man es glitzern und schweben, aber stets sind wir sofort wieder am Ende. Wir halten und spüren kein Ganzes. Der Baum aber, in dem dieser Schleier, die „Idee", hängt, ist ein monströses Gewächs, von dem Natur und Wirklichkeit nichts wissen. Denn eine Grundmauer gehört nach Baumeister Solneß ja selber zu einem Luftschloß. Auf welcher Basis ruht aber das Luftschloß dieses spukhaften, dieses verrückten Stücks — mit demselben Rechte „verrückt", wie der Held sich selber so nennt? So wenig wir gezwungen werden können, an die Suggestionen, die Gedanken- und Willensübertragungen in die Ferne und alle tollen Voraussetzungen des Stückes sonst zu glauben, so wenig lassen wir uns einreden, daß irgend ein Menschenkind, eine junge Person, sich auch unter normaleren Verhältnissen als den mystischen, die sie mit Solneß verbinden, in einem Hause einnisten und darin in kürzester Zeit die erste Geige spielen kann und darf. Mag sie immerhin die Frau des Baumeisters flüchtig kennen gelernt und diese sie zu einer Visite eingeladen haben, „wenn sie einmal in die Stadt käme". Und mit dieser Hilde Wangel, die sich noch immer auf das „Spannende" kapriziert, wie die Stieftochter der Frau Ellida, mit diesem fremden Gast, der in ernsthafter Gläubigkeit die wahnwitzigsten Geschichten erzählt, hält der erfahrene und alternde Solneß Monologe wie mit seiner Seele. Alles erfährt sie, zu allem muß sie ihr Ja und Amen geben. Als verstünde sie das Wesen der Künstlernatur, die Opfer erheischt. Menschenopfer! Solneß vergleicht sich darin mit Rubek. Als wäre sie sein Gewissen, seine Erzieherin — denn sie ringt ihm ein gutes Wort für seinen Gehilfen Ragnar Browik ab. Und dazwischen hören wir dann wieder seine halbscheue Frage, der sie ausweicht: „In welcher Absicht sind Sie hergekommen?" — und plötzlich ist sie wieder nichts Wirkliches, sondern ein Gespenst, das ein „Königreich haben will" und bekommt: ein Totenreich. Unwirklich aber ist eben auch das Wirkliche in dem Stück, und

das weist es jedenfalls von dem Theater weit fort. Denn was die Bühne gibt, muß ehrlich sein, was es sein will: Phantastik als Phantastik, Wirklichkeit als Wirklichkeit, künstlerisch geformt selbstredend, aber im Kern echt und wahr. Der Lyriker, der Erzähler, der Musiker, der Maler mag Stimmungen und Gedanken verkörpern und reden lassen, das Material des Dramas aber sind Menschen, und die wollen als Menschen behandelt sein. Das hat auch der Maeterlinck der Monna Vanna im Gegensatz zu dem Maeterlinck der ersten mystischen und symbolistischen Periode erfahren können. Diese Gespenster gehörten nicht auf die Bühne, die Menschen der Monna Vanna aber waren theaterreif. Das Spiel aber, das der Dichter im „Solneß" mit dem Leben und den Verkehrsformen der Gesellschaft treibt, hat auch seine Technik verdorben, genau wie in der „Frau vom Meere", in der sich Wahn und Wirklichkeit, Traum und Leben so bedenklich ineinander schieben. In ihren großen Dialogen mit dem Baumeister ist Hilde nichts weiter als eine Frage- und Ausrufungsmaschine — was soll sie auch unter den Menschen, mit denen sie kein greifbares Interesse verknüpft, anders sein? Sie muß fragen und fragen um ihres Baumeisters Gedanken und Gefühle zu entbinden. Darum ist auch von einer eigentlichen Handlung in dem Stück keine Rede. Die arme Kaja Fosli muß nur als Versuchsobjekt für Solneß' Willen dienen: sie verschwindet mit dem ersten Akt fast ganz aus dem Spiel. Oft ist es, als wäre auch diese Hilde nur ein Reflex der Seele des Baumeisters, lediglich etwas Inneres, das er selber nach außen projiziert: wie sich dergleichen zu vollstem Recht in der freien Phantasiewelt des „Peer Gynt" findet! Und auch die Nebenfiguren, die von der Mystik des Helden unberührt bleiben, werden nicht so lebendig, wie sie es bei Ibsen sein können: der Arzt ist nur ein Lückenbüßer und Frau Aline Solneß, die weniger ihren Kindern, als den verbrannten Schmucksachen und ihren neun Puppen nachweint, von denen sie sich nie getrennt hat (!!), ist auch in ihrer beständigen Berufung auf die Pflicht eine unglaubwürdige Gestalt. Solch' pedantische Pflichtelefanten gibt es ja zweifellos. Aber sie reden nicht immer davon. „Das ist meine Pflicht" — und „Das ist ja nur meine Pflicht" — an

die Echtheit solcher Worte, wenn sie nicht etwa Beleidigungen oder Abkühlungen sein sollen, glaube ich nicht. Frau Solneß aber hat sie stets in Bereitschaft. Natürlich hat man auch sie wieder, um sie zu retten, „ironisch" aufgefaßt. Mag ja sein, daß Ibsen ihrer spottet. Aber ironisch oder nicht: ein glaubhafter Mensch ist sie nicht.

Was soll nun solch' ein Drama auf dem Theater? Unwirklich in seinen realen, unverständlich in seinen idealen Beziehungen? Ein Stück, von dem selbst der sonst gesunde und gescheidte Georg Brandes schwärmt, der Dichter habe alle Fenster und Türen darin mit wundersamer Vorsorglichkeit verkittet, „auf daß auch nicht ein Hauch von gesundem Menschenverstande aus dem Alltagsleben hineindringe". Man denke! Ob man, um Shakespeare, Goethe oder Schiller zu genießen, seinem Verstand, seiner Vernunft und seinen gesunden Sinnen vorher Urlaub zu geben jemals genötigt gewesen ist? Ich denke, niemals. Und dennoch? Und das wäre gar ein Vorzug? Vielleicht, ja, wenn alles in dem Stück Symbol sein könnte und nichts Wirklichkeit. Aber das ist es ja eben, was dem Dichter nicht gelungen ist, weil es ihm bei den vielen Wirklichkeiten darin gar nicht gelingen konnte. Sie stören sich gegenseitig nur und verderben sich die Wirkung. Verstehen wir das Symbol einmal, dann scheint uns seine Verwirklichung läppisch. Hat die Wirklichkeit Sinn, dann schwindet uns das Symbol unter den Händen. Ohne Zweifel verband der Dichter mit alledem einen tiefen Sinn und ich denke nicht daran zu glauben, er habe mit dem Stück an seiner Gemeinde nur sein Mütchen gekühlt. So umständlich spaßt man nicht. Es ist vielmehr alles bitterer Ernst. Aber wer weiß die Deutung außer ihm? Hätte nicht das Publikum einen heiligen Respekt vor dem Eingeständnis etwas nicht zu verstehen und Schrullen, die sich bedeutsam geben, beim rechten Namen zu nennen — dem „Solneß" hätte das Urteil gleich bei seinem Erscheinen gesprochen werden müssen. Daß er auf der Bühne Boden gewinnen könnte, ist freilich ausgeschlossen — immerhin hat man ihn aber doch auf vielen Theatern gegeben, und die „Gemeinde" des Meisters deutet in das Stück so viel hinein, daß

leicht aus den Angeln gehobene Gemüter schließlich doch meinen könnten, es sei für die Bühne nur „zu gut". Es ist seltsam. Den großen Dramatiker, dessen vermeinter „Naturalismus" ihm die große Gefolgschaft gewann, verherrlichte man nach dem Erscheinen des „Baumeister Solneß" um seines Symbolismus willen, und jetzt kann man schon lesen, daß er, den man einst als Naturalisten „gebrandmarkt" (!) habe, sich immer deutlicher als ein großer Idealist ausweise. Ach nein, nicht gebrandmarkt, sondern gepriesen hat man ihn als „Naturalisten", und „man" hat eben nur verkannt, daß er das im Grunde nie gewesen, nie jedenfalls in so unverfälschter Gestalt wie der Hauptmann der ersten Zeit und seine Anreger und Genossen. Wäre mehr Gesinnung und Verständnis in dem Kultus des „Naturalismus" gewesen, so hätten die Männer, die die „Gespenster" auf den Schild hoben, dem „Baumeister Solneß" die Heerfolge weigern müssen. Das aber geschah nicht. Es wurde weiter verherrlicht und vergöttert. Und der verehrte Mann verlor sich immer weiter in Rätselwildnissen und Maniriertheiten, wich immer weiter von der kernigen Einfachheit der Natur zurück, zu der er die Welt doch gerade wieder hatte führen wollen. Die Ästhetiker aber, die seine Dramen beurteilten, verfielen wieder genau in den Fehler der Doktrinäre aus der Mitte des Jahrhunderts. Sie ließen nicht nur die Bühne, sondern auch die leibliche Erscheinung des Dramas bei ihren Betrachtungen außer acht. Die Wirklichkeit war ihnen so gleichgültig wie das Theater. Sie forschten nach dem „Problem", nach dem, was „gemeint war", und über dem Spintisieren vergaßen sie, daß ein Drama zunächst und vor allem doch einmal einen gesunden Körper haben muß. In dem würde dann wohl auch ein gesunder Geist wohnen. Und herrlich wenn aus dem schönen Organismus des Werkes ein tieferer Gedanke von selber leuchtet! Muß man diesem aber erst mühsam auf die Spur kommen, ist die Handlung des Dramas ein ungereimtes und widerspruchsvolles Unding — was tun wir dann mit der „Idee", die über den Trümmern schwebt? und gut noch, wenn sie das tut — denn allermeist liegt sie unter den Trümmern verborgen. Für die leibhafte Welt des Theaters sind solche

Wechselbälge, solche Homunculi nicht vorhanden — sie sollten es wenigstens nicht sein, denn das beste, was sie uns allenfalls sagen können, ihre höhere Weisheit, ihren tieferen Sinn spüren wir dort doch nicht. Und jeder Zeichendeuter pflegt das Orakel auf andre Weise auszulegen. An dem „Solneß" aber ist alle chaldäische Kunst ohnedies verloren — und darum hätte er hier so viel Worte schon kaum verdient. Die Schauspieler geben ihn und seinesgleichen — es mag ja Ausnahmen geben — ratlos und mit Widerwillen. Ich fühle es ihnen nach. Sie wollen eben Menschen verkörpern, keine Wahnideen und -Probleme.

Andere Gründe sind es zum Teil, die gegen die Aufführung der übrigen Dramen aus Ibsens letzter Zeit sprechen. Aber auch sie leiten sich aus dem Mangel eines eigentlichen Geschehnisses her. Am wenigsten ließe sich ja von dieser Seite gegen „Klein Eyolf" einwenden, der mit dem Tode des Kindes in das Leben der beiden Gatten, die schon begannen, sich fremd zu werden, einen dunklen Schatten wirft, der sich wie mit Abgrundstiefe zwischen sie stellt und sie — so scheint es — für ewig trennt. Es wird nun noch einmal mit der alten Kunst der Ibsenschen Dialektik versucht, diesen Schatten, der schon die unheimlichsten Formen angenommen, zu bannen, und es wirkt ernst und ergreifend, Zeuge zu werden, wie die elementare Rita (sie ist „mit Himmel und Meer verwandt") sich zwingt, sich dem weichmütigen Allmers anzupassen und sich „umzuwandeln" — der Dichter spricht sogar von einem „Gesetz der Umwandlung", das ich nicht kenne. Was wäre denn das in diesem besonderen Falle für ein Gesetz, nach dem sie sich wandelt? Rita will ihre Schwägerin, die unter ihren Eifersüchteleien zu leiden gehabt, bei sich behalten, als einen anderen „Eyolf" (so hat der Stiefbruder Asta einst genannt), sie will an Alfreds literarischen Arbeiten teilnehmen, sie will wie der „Volksfeind" alle verkommenen Kinder aus dem Dorfe zu sich ins Haus holen, um sie wie Rosmer zu veredeln — aber die sorglich geführte Schlußszene hat gleichwohl keine Überzeugungskraft. Und darin steckt doch nichts Typisches und kein „Gesetz". Wir hoffen im besten Falle und werden wieder mit einem Fragezeichen entlassen. Dafür entschädigt uns nun zwar die heldenhaft

bekämpfte Liebe der armen Asta zu Ritas Gemahl, der, wie sie aus alten Briefen entdeckt hat, mit keinem Blutstropfen zu ihr gehört, aber auch sie und der frische männliche Borgheim, Alfreds treffliches Widerspiel, helfen uns über den Feind in unsrer Brust, der sich gegen die Voraussetzung des Stücks auflehnt, nicht hinweg, und die Figur der Rattenmamsell, die einer phantastischen Welt entstammt, in dieser Sphäre natürlich noch weniger. Sie hat die unheimlich glatte, geschmeidige Art aller Kartenlegerinnen und solcher Weiber, die Fieberkrankheiten und rinnendes Blut „besprechen", aber aus der Wirklichkeit ist auch sie und ihr Tun nicht zu erklären. Sie kommt wie das Schicksal, sie hat ihr symbolisches Amt zu erfüllen. Das, was da nagt und frißt, will sie entfernen, und sie tut es: die Ratte folgt ihr und ihrem Goldmops wie das Kind, das der Frau Rita am Herzen nagte und fraß. Sie müssen, gerade weil sie nicht wollen, weil es sie vor dem Wasser „so schauerlich gruselt". Und dann „haben sie es so gut und so still und so dunkel . . . . die herzigen Kleinen". Vor der schwarzen Schnauze ihres Hundes erschrickt der kleine Eyolf zu Tode, und doch findet er ihn „wunder — wunderschön". Und als sie, die Hexe, auf den Fjord hinausrudert, muß er ihr nach, wie die Jugend von Hameln dem Rattenfänger folgte — und er ertrinkt. Dahinter verbirgt sich aber noch etwas anderes. Die Ratten der Armen hatte die Mamsell bei ihrem letzten Reigen zu vertreiben, der Armen, um die die im Golde schwimmenden Allmers sich nie bekümmert haben — und keiner der „Gassenjungen" ist dem ertrinkenden Kinde, das sie auf dem Grunde des klaren Wassers mit offnen Augen liegen sahen, zu Hilfe gekommen. Eine soziale Vergeltung! Vielleicht erfüllt auch der Goldmops dabei seine symbolische Mission — denn warum Goldmops? Warum hat Alfred Allmers dieselbe Rita zum Weibe genommen, vor der er im ersten Augenblicke nur Schrecken empfunden? Sie war so „verzehrend schön", jawohl, aber sie trug ihm auch die „goldenen Berge" zu, und er mußte „auf Asta Bedacht nehmen". Das Gold also und Asta, der andre große „Eyolf", haben sie zusammengeführt, ihnen verdankt der kleine Eyolf seine Existenz, und ihnen schuldet er wieder

auch seinen Tod. In der Üppigkeit des Wohllebens, in den Armen seiner verführerischen Frau vergaß Allmers seines Kindes; das Gold machte Eyolf zum Krüppel und der Goldmops zog den Krüppel in den Tod. Das Elend der Armen gebrauchte ihn als Vorspann. Der Himmel weiß, ob dies richtig geraten ist. Ich würde mir nichts darauf zu gute tun, wenn ich's getroffen hätte, aber ich würde mich auch nicht schämen, wenn das alles der blanke Unsinn wäre. Noch einmal: zum Rätselraten ist niemand verpflichtet, und spiritistischem Gelichter, das uns durch Spuken bange machen will, rückt man am besten mit einem tüchtigen Prügel auf den Leib. Ich gäbe etwas darum, diese Rattenmamsellen, die Geister, die dem Baumeister Solneß dienen, und alle Halb- und Ganzgespenster sonst, die in den Ibsenschen modernen Dramen ihr Wesen treiben, daraus vertreiben zu können. Und an dem „John Gabriel Borkman", diesem merkwürdigen Kehrbild der „Stützen der Gesellschaft", versuche ich meine zweifelhafte Deutungskunst lieber gar nicht. Was darin wirklich ist, ist ja verständlich genug, und die Gestalt der armen Ella, die zuerst ihren Geliebten und dann seinen Sohn verliert, ihr Pflegekind, das einzige, woran ihr Herz noch hängt, erschüttert mich so tief wie der Wahn der Frau Gunhild, ihr leichtsinniger Junge werde den Namen Borkman wieder zu Glanz und Ehre bringen. (Nebenbei bemerkt: Ibsen will, daß die harte Seele ihren Mann dennoch liebe, denn sonst hätte sie ihn längst verlassen!) Was es aber mit dem Mystischen darin, in dem es ausklingt, für eine Bewandtnis hat, weiß ich nicht. Wer dem zuerst von Staats-, dann von seiner Frau wegen eingekerkerten Helden die Kraft und den Mut zutraut, nach sechzehn verlorenen Jahren seine Arbeit von neuem zu beginnen, möge es tun. Verbrechen und Genie, Genie und Wahnsinn sollen sich in diesem John Gabriel die Hände reichen. Solch' eine Unternehmerwut kommt auch über den vom Träumen zum Wachen und Handeln vorgedrungenen Peer Gynt. Borkman fühlt die Schätze, die die Erde birgt, wie die Wünschelrute das Gold. Die Natur soll auch hier wie in Schillers „Columbus" mit dem Genius im ewigen Bunde stehen. Der Gedanke ist groß. Auch an dem Bankraub würde ich mich

künstlerisch und (in Borkmans besonderer Lage) nicht einmal moralisch allzusehr stoßen. Wenn es nur nicht so schwer und fast unmöglich wäre, uns ein Finanzgenie, wie John Gabriel es sein soll, auf der Bühne in seiner Bedeutung so verständlich zu machen, daß wir mit ihm fühlen und gegen die Justiz und die Gesellschaft für ihn eintreten. Aber leider: wir können im Theater keine Logarithmen lösen. Wir hören nur Worte und glauben nicht. Von Natur und Genius spüren wir fast nichts. Wir vernehmen das Stammeln des Wahnsinns und sehen zuguterletzt einen Toten und zwei Schatten: die beiden unglücklichen Zwillingsschwestern, deren Liebesleben der fühllose Übermensch getötet hat. Und ich muß die Frage erneuern: was soll dies Unwirkliche auf der Bühne der Wirklichkeit?

Und der Epilog? „Wenn wir Toten erwachen?" Das ist ein bedeutungsvolles Testament des Dichters, voll Ernst und Größe auch in den Sinn und Wahnsinn seltsam mischenden Reden der irren Irene; aber ein Drama, das auf die Bühne gehörte, ist es noch weniger. Zwar wird hier kein Spiel mit der Geisterwelt getrieben, höchstens ein wenig Geheimniskrämerei. Eine harmlose Diakonissin, die die Kranke pflichtgemäß überwacht, wird mit ihrem schwarzen Kleide und ihren stechenden braunen Augen nicht nur für den zerrütteten Geist des Pfleglings, sondern ein wenig auch für den Dichter und sein Publikum zu einem bösartigen Dämon. Wenn sie nicht gar, wie man gefabelt hat, die Kirche repräsentieren soll. Der Aufstieg Rubeks und der Wiedergefundenen in die höchsten Regionen der Berge „zum Licht und zu all der strahlenden Herrlichkeit", wo sie hüllenlos zum erstenmal das Liebesfest feiern wollen, trägt den symbolischen, den läuternden Charakter des Aufstiegs Brands und der anderen, die mit Ibsen das Heil in der Höhe finden. Von den Bergen kommen bei ihm der Befreier, zu den Bergen steigen die Befreiten empor, um dort vollends zu genesen. In seiner Unwirklichkeit hat dieser Schluß und der Lawinentod, den der Künstler hier wie im „Brand" der Reformator findet, den Unwillen des alten Tolstoi erregt — und doch stimmt er zu dem ganzen Werk, das ein Bekenntnis, kein Drama ist, und seine künstlerischen Formen

aus allen Welten nimmt, die sein Dichter durchmessen: der härtesten Wirklichkeit, dem symbolischen Reiche der Mütter, der Poesie und dem Wahnwitz. Und wer sind die Toten, die erwachen? Die Werke des Meisters, die ihn umdrängen, mitsamt den Opfern, die sie gekostet, den Opfern, von denen schon der Baumeister Solneß redet? Und er, der Dichter, mit und in ihnen, ja er vor allen, der ihnen das Leben gegeben, das er andren genommen. Wäre er nicht der erste und oberste dieser Toten, so hätte der „Epilog" keinen Sinn: er besiegelt und enträtselt sein Schaffen. Zwar ist der Held des Gedichts ein Bildhauer, kein Poet. Aber das ist einerlei. Und zum Überfluß ruft Irene dem Manne, dem sie ihre Schönheit entblößt hat, damit der „Auferstehungstag" gelinge, hart und kalt das Wort „Dichter!" zu. Und warum? „Weil du ohne Kraft und Willen bist und voll Absolution für alle deine Handlungen und Gedanken. Zuerst hast du meine Seele gemordet und dann modellierst du dich selber in Reue und Buße und Selbstanklage, und damit meinst du dann, sei dein Konto beglichen." Aber eine Entschuldigung soll es *auch* sein für alle Schwächen und Unvollkommenheiten. Taugt jedoch das auf Ibsen? Wer weiß! Es taugt so ziemlich auf alle Fabulierer und Bildner. Halb sind die Seelen andrer in ihren Werken, halb sie selber, und nur die übergroßen Geister lösen sich rein von ihren Schöpfungen und ihrem Menschenleid los, wie Goethe es vermocht hat und Shakespeare, wie wir ihn durch seine Dichtungen schauen, und befreit schreiten sie als Sieger weiter. Und dennoch: auch ihre Harfen tönen leise von Schmerzen. Auch mit der jauchzendsten Schaffensfreude verbindet sich ein seltsam nagendes Leid.

Was Arnold Rubek geschaffen — ist das nicht auch ein Spiegelbild von Ibsens Dramatik? Zuerst die freie stolze begeisterte Hingabe an die Kunst und das Kunstwerk, ohne Rücksichten, ohne den Wust geheimer Absichten — die Neubildung der Welt, wie sie durch seine Dichterseele gegangen und verklärt aus ihr zurückgekehrt war. Die Zeit seiner großen poetischen Gebilde, der „Kronprätendenten", des „Brand" und „Peer Gynt", des „Julian". Dann kommt die Periode der Porträtbüsten mit der

„frappanten Ähnlichkeit", von der der Mob schwärmt, die naturalistische Periode, die der großen Masse am leichtesten verständlich ist — aber es sind mehr Bestien als Menschen, vermummte Pferdefratzen, Hundeschädel und Schweinsköpfe, und diese „hinterlistigen Kunstwerke bestellen nun die biedren zahlungsfähigen Leute bei mir und kaufen sie in gutem Glauben — und zu hohen Preisen". War es nicht so? Und endlich bildet er das Leben, wie er es jetzt sieht, unfrei, ächzend. Die Tiergesichter verlassen ihn nicht wieder, aber zu ihnen gesellt sich etwas Geheimnisvolles: er selbst, der schuldbeladene Mann, der von der Erdrinde nicht los kommen kann, der Typus der zwiespältigen, entkräfteten Seelen, der Solneß und Borkman, der Rosmer und Allmers.

Ich möchte die Vergleichung nicht übertreiben. Sie weiter zu führen, geht schon kaum an. Auch wird man sich hüten müssen, wörtlich zu nehmen, was Ibsen durch den Mund der kranken Irene von der Art der Dichter sagt. Denn verfolgte man ihre Gedanken und das, was Rubek ihnen hinzugefügt, so käme man zu dem schlimmen Ergebnis, daß das künstlerische Schaffen ein Raub am Leben und daß es darum besser sei, davon abzulassen und den Tag frisch zu genießen. Es hat schon mancher Künstler hinter seine Schöpfungen das Zeichen des Kreuzes gemacht, aber man hat es nicht immer ernst genommen. Auch Ibsen tut es ganz figürlich am Ende des Dramas: die Diakonissin streckt die Arme nach den von der Lawine Mitgerissenen aus und ruft: „Irene!" Dann schlägt sie nach einer Weile ein Kreuz und schreit: „Pax vobiscum!" Bedeutet dies Kreuz mehr? Wahrscheinlich aber ist es nichts als die fromme Formel der schwarzen Schwester. Aber gleichviel. Irene fühlt sich geschändet, weil Rubek die Schönheit, die sie ihm zu dem künstlerischen Werk preisgegeben, ungenossen ließ. Sie hätte ihm nicht dienen sollen, philosophiert sie. „Ich hätte Kinder zur Welt bringen sollen. Viele Kinder. Richtige Kinder. Nicht solche, wie man sie in Gräbern aufbewahrt" — das heißt: die Kunstwerke in den Museen. Und wenn man ihr Wort nicht gelten lassen will (und sie sagt allerdings manches, was nicht

wahr sein kann) — dies ist jedenfalls vollwertig, denn daran, daß Rubek, der als Künstler das reine Weib rein erhalten wollte, sie nicht berührte, ist ihr Geist ja zu Grunde gegangen, und es tut nichts zur Sache, daß die Irre meint: wenn er sie aber berührt hätte, würde sie ihn auf der Stelle getötet haben. Das ist der Zwiespalt in der Brust jedes Weibes, das dem Manne verfällt — und bei der Irren kann es überdies auch Einbildung sein. Und Rubek, so schwer er auch begreifen lernt, was er in Irenens Sinne an ihr gefrevelt, wird doch endlich eines Sinnes und Herzens, einer Leidenschaft mit ihr, wenn er ausruft: „Verblendet, wie ich damals war, stellte ich das Gebilde aus totem Ton über das Glück des Lebens — das Glück der Liebe." So wünscht er denn sein herrliches Werk, das auf Kosten des Lebens und der Liebe entstand, ungeschaffen. Ist das nun Ibsens Glaubensbekenntnis auch? Man möchte es nicht annehmen. Aber wozu wäre das Ganze dann ein Epilog zu allem, was er geschaffen? Es wird uns nichts übrig bleiben, als, wenn auch in künstlerischer Verstärkung und Verdichtung, sein eigenes Urteil über die Kunst darin zu erkennen — ich füge hinzu wie Irene: wie er sie damals sah, damals, als er den „Epilog" schrieb.

Allgemeine Geltung erlangt solch ein Fluch auf die Kunst damit, dem Himmel sei Dank! ja nicht. Auch Boccaccio wurde bekanntlich fromm und sagte seinem „Decamerone" ab, und doch blüht das Buch in seinem frechen Leichtsinn fort und erhält den Namen seines Schöpfers unsterblich. Wäre Rubeks Zeugnis wider sich selbst wirklich auch das Henrik Ibsens, so wäre es doch immer nur das Bekenntnis dieses einen ganz eigenartigen Mannes. Denn so viel Typisches und Allgemeingültiges er über das künstlerische Schaffen und das Blut, mit dem es aufgenährt wird, sagt — so steht es denn doch nicht, daß durchaus in der einen Schale der Wage das Leben mit seinen Freuden, in der anderen die Kunst zu liegen brauchte. Im Gegenteil. Weit öfter ist die Kunst mit dem feurigsten Lebensgenuß innig verschwistert, und wenn die Irenenklagen allezeit wahr bleiben werden: ausgenutzt,

aufgeopfert! — so bleiben sie es vielmehr in dem entgegengesetzten Sinne. Wie wehmütig blicken uns Friederike Brions holde Augen an! Und wie viele Herzen mußten für Goethes Kunst bluten! Er, der Olympische aber, dem das Geschick der Verlassenen die Qualen bitterster Reue schuf, erkannte auch das Gesetz in der Tragik, unter der sie litten; er absolvierte sich nicht nur, wie Irene von Rubek sagt, er fand auch neue Kraft und neuen Willen zu neuem Leben und neuem Schaffen — und so ist es allen Großen und Größten ergangen. Ibsens — oder Rubeks Bekenntnis ist darum nicht nur das absonderliche einer höchst originellen Dichternatur — es gehört auch einem Manne an, der in seiner Stellung zum Leben krankt. Das Bekenntnis selber ist ein Beweis der Ungesundheit.

Mir wird es nicht leicht, das auszusprechen, angesichts der Reihe stolzer Dichtungen, die der Meister uns geschenkt, dieser Offenbarungen glühendsten Moseszornes, kraftvollsten Willens, erstaunlicher Klarheit in der Bekenntnis der Menschennatur und einer fast unbegrenzten Fähigkeit, sie in dramatischen Kombinationen künstlerisch darzustellen. Indessen: die Wahrheit zwingt. Wenn man Ibsen im Gegensatz zu dem allgemeinen Brauch, der ihn einen Pessimisten schilt, zur Abwechslung einmal zum „Idealisten" stempelt, so will man damit seinen Glauben an die Möglichkeit einer Weltverbesserung und die Tapferkeit ehren, mit der er den Kampf gegen die Schäden der Gesellschaft so anhaltend geführt hat; in diesem Glauben und dieser Tapferkeit aber, so nimmt man stillschweigend an, stecke Kraft und Gesundheit und das Anerkenntnis, daß die Welt nicht so ohne weiteres wert sei, daß sie zu Grunde gehe: wie der Pessimist am liebsten möchte. Auch Schiller, der große Idealist, mit dem Otto Brahm, Adalbert von Hanstein u. a. Ibsen gern vergleichen, habe wie er die Menschheit unablässig reformieren wollen. Sehr richtig; aber in Schiller steckte eben auch ein Stück vom Pessimisten, wie denn jeder Idealismus den Pessimismus zur Voraussetzung hat. Im Gegensatz zum Optimisten, der alles schön rosig sieht, will ja der Idealist *bessern*, und das heißt anerkennen, daß im Leben etwas,

ob viel oder wenig, faul ist. Das Christentum nimmt von dem Anerkenntnis der Unvollkommenheit dieser Welt seinen Ausgang. Durch die ganze Schillersche Dichtung, und durch seine Jugendlyrik am stürmischen, braust ein herbstlicher Klagewind, in dem das welke Laub seinen Totenreigen wirbelt. In der „Melancholie an Laura" heißt es:

„Untergrub denn nicht der Erde Feste
Lange schon das Reich der Nacht?
Unsre stolz auftürmenden Paläste,
Unsrer Städte majestät'sche Pracht
Ruhen all auf modernden Gebeinen,
Deine Nelken saugen süßen Duft
Aus Verwesung, deine Quellen weinen
Aus dem Becken einer Menschengruft."

Die Seele, die das Joch des Irdischen abgeschüttelt, klagt in der „Resignation", daß sie „nichts von Glückseligkeit wisse". Der „Pilgrim" seufzt:

„Denn mich trieb ein mächtig Hoffen
Und ein dunkles Glaubenswort:
Wandre, rief's, der Weg ist offen,
Immer nach dem Aufgang fort.
. . . . . .
Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals hier."

Und noch in dem Gedicht, mit dem Schiller das neue Jahrhundert begrüßte, findet sich das niederschlagende Wort:

„Endlos liegt die Welt vor deinen Blicken
Und die Schiffahrt selbst ermißt sie kaum.
Doch auf ihrem unermess'nen Rücken
Ist für zehen Glückliche nicht Raum."

Pessimistischer kann kein Dichter reden — und doch fällt es niemandem ein, Schiller darum einen Pessimisten zu nennen. Und man tut wohl daran. Denn er hat sich über diese Niederungen emporgehoben und sich jenes unsichtbare Lichtreich „in des Herzens heilig stillen Räumen" errichtet:

„Freiheit ist nur in dem Reich der Träume
Und das Schöne blüht nur im Gesang,"

wobei die beiden „nur" stark zu betonen sind. Auch bei seiner Anpassung an Goethe und dem „Realismus", den ihm die wachsenden Jahre brachten und mit dem er den Optimismus, in dem sein großer Freund sich gefallen konnte, gelegentlich beschämte, bricht dies helle Licht von innen immer wieder hervor und überflutet und vergoldet die ernste, graue Welt. Der Idealismus ist nicht Schillers Philosophie, er ist sein Wesen, er selbst. Und er verleiht seinem ganzen Wirken und Schaffen, dem Schaffen dieses körperlich schwer leidenden Mannes, die Farbe der Gesundheit und den Jugendhauch.

So vieles Ibsen mit Schiller gemein hat — zieht man die Summe seiner Persönlichkeit, so wird er (wenn die Kennworte, mit denen man nicht weit reicht, noch einmal angewandt werden dürfen) dem unbefangenen Auge dennoch niemals zum „Idealisten". Er kämpft, aber er kämpft erbittert. Es ist wie ein Verzweiflungskampf, und man glaubt den Starken unter den Umarmungen der vielköpfigen Hyder, deren er sich erwehrt, seufzen zu hören: es nützt ja doch nichts. Das klingt schon aus seiner Jugendlyrik. Und immer mut- und hoffnungsloser wird mit den Jahren der Kampf. Zwar der gewaltige Brand und die mutvollen Frauen, die die Männer in seinen Gesellschaftsstücken im Kampfe ablösten, setzen noch ihre frischen, fast feurigen Kräfte ein. Aber die Streiter werden müde. Mit sardonischem Gelächter verspottet ihr Schöpfer den närrischen Gregers Werle; die Schlechten sind es, die Idealosen, die ihre Ehe auf dem Grunde der „Wahrheit" errichten. Entkräftet begeben sich Johannes Rosmer und Rebekka West alles Streites und Kampfes im Mühlbach. Der verkommene Ulrich Brendel befördert sich selbst ins Jenseits, und der unglückliche Quartalsäufer Eilert Lövborg endet im Boudoir des Fräuleins Diana. Der verwegene Solneß, der mit der Individualität und dem Leben anderer für sein „Glück" gespielt hat, findet aus, daß er, gleich dem Wotan der „Götterdämmerung", der auf das Ende wartet, unbewußt die Ankunft der kleinen Hilde Wangel ersehnt hat, der Jugend, die wie der

Lenz kommt, der tötet. Am Leben krankt der müde Alfred Allmers, und der Bildhauer Rubek, dem ein großer künstlerischer Wurf gelungen und dem im Sinne der Welt alles „geglückt" ist, spürt mitten in seinem egoistischen Behagen, daß er sein verlorenes Ideal, die irr gewordene Irene, unbewußt wie Solneß, unablässig gesucht hat. Liegt nicht vielleicht auch in der Wahl des Namens schon ein Sinn? Irene — Friede? So wäre es denn der letzte, der ewige Friede. Ein Ausruhen von Kunst und Leben im Tode.

Man könnte dagegen einwenden, daß zwar dem Dichter, dem Künstler, in diesem „Epilog" das Todesurteil gesprochen, dem Menschen aber jedes Recht zum Leben verstattet wird. Das Leben soll über die Kunst triumphieren, anstatt auf ihre Kosten zu verkümmern. Aber welch ein Leben ist das! Das Leben der Sinne, wie es sich so grob wie möglich in dem Bärenjäger und der kleinen Frau Maja darstellt. Das Allzumenschliche, von dem Ibsen sich in seinen feineren Naturen angewidert abgewandt hat. Und ist diese Trennung von Kunst und Leben nicht an und für sich schon etwas Naturwidriges, etwas Krankes? Beging Ibsen nicht einen Frevel an sich, als er selber sich von den Menschen abkehrte und das furchtbare Wort aussprach, „Freunde seien ein kostspieliger Luxus?" Die Satiriker, die Karikaturisten mögen freilich solch einen stillen Schlupfwinkel gebrauchen, in dem sie, selber geborgen, die wilde Jagd der Welt an sich vorübertollen lassen, um ihre Narrheiten ungestört mit scharfen Späheraugen aufzufassen und in Wort oder Bild festzuhalten. Aus solchem Guckloch betrachtete sich auch der Meister Wilhelm Busch die Welt; er hätte uns vielleicht seine Schätze nicht zu bescheren vermocht, wenn er lustig mit dem Strome geschwommen wäre. Und darauf könnte sich möglicherweise auch Ibsen berufen. Die Genies, die Seher sind immer einsam. Aber einen kleinen Kreis muß auch der Einsamste um sich sammeln. Goethe hat es ausgesprochen:

„Wer nicht die Welt in seinen Freunden sieht,
Verdient nicht, daß die Welt von ihm erfahre."

Und wenn Ibsen mit einigem Recht von sich sagen dürfte, es sei

sein tragisches Schicksal, daß er, um seiner Kunst Genüge zu tun, dem Leben habe Valet sagen müssen — ein lebendig Toter fast wie sein Bildhauer Rubek, der in der letzten Stunde von sich und Irene „wir Toten" sagt —, Goethes Wort straft ihn doch wieder Lügen. Und das spricht nicht nur einer der größten Dichter der Welt — er legt das Wort auch noch einem Dichter in den Mund, dem weltscheuen, einsamen Tasso. Wie verdrießlich ja, wie gehässig nimmt sich dagegen Ibsens Wort von den Freunden aus, die ein kostspieliger Luxus seien. Das ist nicht das Wort eines „Idealisten", wie Schiller einer war, auch nicht das eines echten und rechten Dichtermenschen von der Art Goethes. Es ist das Wort eines verbitterten Selbstlings, der bei aller Schärfe seiner Beobachtung und aller Genialität seines Schaffens mit sich und dem Geschick nicht hat zu Einigkeit und Frieden kommen können. Vielleicht würde ein andres Wort des „Tasso", das der besonnene kluge Fürst spricht, auf Ibsen nicht taugen:

„Die Menschen fürchtet nur, wer sie nicht kennt,
Und wer sie meidet, wird sie bald verkennen" —

denn er kennt sie wirklich, er durchschaut sie tief, und nicht nur die Schlechten und Feigen, auch die Großen und Guten kennt er — aber er sieht sie nur in keuchenden Kämpfen, leidend, entsagend oder unterliegend. Und er sieht sie auch nicht immer richtig. Einem Genius wie dem seinen hätte in der Charakteristik eigentlich nichts mißraten dürfen, wenn er die Brücken zwischen sich und den Menschen nicht abgebrochen hätte. In sein Dichterasyl, das einem Schmollwinkel ähnelt, trägt er nun wohl seine staunenswerte Erkenntnis menschlicher Kraft und menschlicher Schwäche, aber, da er die Wirklichkeit nicht immer vor Augen behält, verschieben und verwischen sich auch ihm die Linien. So geht es allen Malern, die auf ein Modell verzichten und „aus der Tiefe ihres Gemüts" komponieren. Und nur Ibsens Isolierung trägt an den Zeichenfehlern, die uns bei ihm doppelt stören, die Schuld. Was ihm aber im Gemüt lag, war nicht geeignet, solche Fehler erträglich zu machen. Denn sein Gemüt ist herb und streng. Er nimmt das Leben bitter ernst. Er versteht keinen Spaß, und den Humor kennt er nicht, der die Gegensätze lachend

versöhnt. Er mißtraut dem Lachen, der skrupellosen Freude am Leben. Es klingt ihm hohl und leer. Auch das goldigste Sonnenlicht strahlt aus seiner Seele mit einer Nuance von Gallengrün und Schwefelgelb zurück. Und nur die abgrundtiefe Liebe seiner herrlichsten Frauengebilde, Solveig, Agnes, tilgt diese Trübung und übergißt alles, was sie berührt, mit der milden keuschen Wärme eines rosigen Morgenlichts.

In Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" nennt der wunderliche Doktor Alfred Loth Ibsen einmal ein „notwendiges Übel". Das klingt hart und schnöde, und ich möchte mir das Wort nicht zu eigen machen. Und doch soll es keine Kränkung sein. Es gibt Menschen, die auch die Ärzte für notwendige Übel halten, und unter den großen Helfern in den Geburtsnöten der neuen Zeit nimmt Ibsen vielleicht die vornehmste Stelle ein. Ein Arzt kommt selten als Freudebringer — auch Ibsen tut es nicht. In seinen Kuren mag er oft geirrt haben, und als er sich mit Spiritismus und Magie verband, sind ihm auch seine wärmsten Anhänger nicht immer treu geblieben. Vielleicht bemühte er sich auch mehr als einmal mit der Besserung unheilbarer Krankheiten. Wenn aber wirklich aus all den Schmerzen und Operationen einmal eine verjüngte Gesellschaft hervorgehen sollte, freie Menschen, mutige Kampfnaturen, liebevolle Herzen, wenn der Altruismus den Egoismus überwindet und Pflicht und Liebe sich nicht mehr befehden, dann wird die genesene Welt den Arzt segnen, dann ist er, der ernste Mann mit den harten Zügen, ihr auch zum Freudebringer geworden, und diese Freude währt länger, als ein glückliches Lächeln am Ausgang eines Theaterabends. Bleiben diese Hoffnungen aber unerfüllt, wird der bittre Trunk, den er der Menschheit kredenzt hat und der so vielen widerstanden, uns nicht zum Heiltrunk — ein Stärkungstrunk wird er jedem geworden sein, der ihn an die Lippen gesetzt, hätte er auch nur das eigne Urteil und den Ernst in der Betrachtung künstlerischer Dinge gestärkt. So wird sein bedeutendes Bild in seiner Ganzheit in den Literaturen aller Kulturvölker weiterleben, und in dem Pantheon, darin die Häupter der großen Erzieher der Menschheit ragen, wird auch sein strenges

Antlitz ausgeprägt kenntlich wie seine Werke, nach Jahrhunderten noch den Beschauer fragend grüßen: „Gibst du alles oder nichts?“ Und seine Gebilde werden für den Betroffenen antworten, daß das Leben vielgestaltig und auch für den Besten nur ein Suchen nach dem entfernten Ziel ist, wo Wollen und Vollbringen sich decken.

Ernst von Wildenbruch.

Ernst von Wildenbruch.

Einen Dramatiker, der das Warten fast schon verlernt und der sich bereits soweit überwunden hatte, daß er seine ganz für das Theater geschauten und gehörten Tragödien wenig gelesenen Monatsblättern zum Abdruck überließ, hob das Glück zu Anfang der achziger Jahre plötzlich zu sich in sein besterntes Reich. Die Göttin hatte nicht blind unter die Menge getappt. Es war nicht „des Knaben lockige Unschuld", noch auch ein „kahler schuldiger Scheitel", dem sie ihre Gunst schenkte. Es war ein gereifter Mann in der satten Fülle der Kraft, Mitte der dreißig, ein Dichter, der bereits wußte, was er wollte und konnte und der, wie er schon im Dunkel unermüdlich geschaffen, im vollen Lichte des Ruhms die noch schlummernden Keime seiner schöpferischen Phantasie zur üppigsten Blüte entfalten und Fortunen somit für seine Erhöhung danken würde. Das wußten und hofften die Eingeweihten. Wer aber nichts von ihm wußte und sich nur von der leuchtenden Farbenflut der Sprache der „Karolinger" überströmen, von den dröhnenden dramatischen Vorstößen ihrer Handlung durchrütteln und -schütteln ließ, der sah ihn im Geiste als Jüngling, denn alles war jugendlich an diesem Werk. Darum begrüßte man es auch nicht als ein einzelnes, sondern als den Herold eines Geschlechts von Siegen, als eine Saat von Hoffnungen. Es mußte einmal ein Ende haben mit den trockenen und langweiligen Haupt- und Staatsaktionen Laubescher Mache, mit diesen historischen Jambendramen, die um ihrer inneren Hohlheit willen auf den Vers, in dem sie einherrasselten, keinen Anspruch erheben konnten: denn der Vers ist das Ehrengewand der

Poesie, und nur ein Dichter darf und kann ihn handhaben. Solch gradliniger Fünfakter, in deren Mittelpunkt irgend ein Staatsmann oder Feldherr stand, der mit seiner Pflicht, seinen Vorgesetzten oder seiner Überzeugung in Widerspruch geriet, besaß unser Theater eine ganze Reihe. Aber aus ihren Harnischen und Galakleidern war das Leben gewichen. Nur wenige Ausnahmen erquickten den Wanderer auf der langen Asphodeloswiese: Dramen von Lindner, Wilbrandt, Fitger, Heise, wahrhafte Dichtungen, die von Leben und Leidenschaft zuckten und die Konflikte dort suchten und fanden, wo sie in allen großen Dramen von uralters her gelegen haben: in den Tiefen der menschlichen Natur. Hier in den „Karolingern" schien nun plötzlich alles vereinigt: Jugend und Kraft zugleich. Eine Sprache, die den dramatischen Fortgang nicht aufhielt, sondern vorwärts drängte, Bilder, die in ihrer Knappheit mehr sagten als lange Jambenketten, starke innere und äußere Kämpfe und dabei eine theatralische Technik, die ihren Wert durch ihren Erfolg erwies. Man glaubte wieder an eine Neugeburt des Dramas, und alle Dichter, die darnach trachteten, die dramatischen Formen mit Poesie zu füllen, dankten dem Feuergeist, der ihnen die Gasse gebahnt, die zur Bühne führte. Das verpönte Trauerspiel, das Drama großen Stils kam bei den Theaterdirektoren wieder zu Ehren, nicht etwa zufällig zur selben Zeit, als die Meininger mit den Dichtungen unsrer Größten triumphierend durch Deutschland zogen. Herzog Georg war es denn auch gewesen, der den „Karolingern" zuerst die Stätte bereitet hatte. In der kleinen thüringischen Residenz traten sie am 6. März 1881 mit Frau von Moser-Sperner als Judith und Nesper als Bernhard zum ersten Male vor das Publikum. Aber es bedurfte ihrer bald (d. h. im Herbst) erfolgenden Übersiedelung in das Viktoriatheater zu Berlin, um aller Augen auf sich zu ziehen, ein Sensationsartikel, eine Mode zu werden. Von Berlin aus eroberte Ernst von Wildenbruch Deutschland. Ohnedies zog der Herzog von Meiningen seine Hand von dem Dichter bald wieder ab. Eine gewisse Verwandtschaft der Kunst des Schöpfers der „Karolinger" mit der Meininger Regiekunst hatte sie zu einander geführt: die Freude an der Farbe, an der Bewegung der

Massen, am Lautenensemble. Gewiß waren es auch künstlerische Gründe, die dies Bündnis, von dem man sich für die Zukunft des deutschen Theaters so viel versprach, so rasch wieder lösten. Aber die Meininger Regie machte bald Schule, und Wildenbruch auch, und so blieben sie im Grunde doch zusammen.

Wir wissen jetzt, daß sich diese Hoffnungen nur zum Teil erfüllt haben. Man ahnte es bereits, als man erfuhr, daß es nicht die ersten kühnen Würfe eines Zwanzigjährigen waren, die dem Dichter seine stürmischen Siege verschafften. Und wenn nicht nur die „Karolinger", sondern auch der „Menonit", der „Harold" und ihre Geschwister immerhin schon einige Jahre auf die Stunde gewartet hatten, da ihr Theaterfrühling anbrechen würde — die späteren Schöpfungen Wildenbruchs bestärkten die Zweifel an der Entwicklungsfähigkeit seines Talents. Gewisse eigentümliche Flüchtigkeiten in der Motivierung schienen von dem Ungestüm seines heftig vordringenden Temperaments unzertrennlich. Er beging die alten Fehler immer wieder. Leser und Kritiker wandten sich immer kühler von ihm ab, und als eine neue Schule das künstlerische Land von Grund aus umwarfelte, warfen ihn die keckſten Schaufler kurzweg zum alten Eisen. Das war hart und unverdient. Was sich einmal der Seelen so feurig bemächtigt hatte wie Wildenbruchs Dramatik, das mußte mit Kräften bewehrt sein, die eine Macht waren und blieben, und jede Aufführung eines neuen Dramas des allen Anfechtungen zum Trotz rüstig weiter Schaffenden, beweist auch seinen Gegnern, daß er nicht zu ertöten ist. Möglich, daß er nur blendet; möglich, daß seine Siege Augenblickssiege sind, auf die Flüchtigkeit des Theatereindrucks und die Betäubung unsres Kopfes berechnet. Aber auch die Fähigkeit zu betäuben und zu blenden ist, wie bedenklich und gefährlich immer, eine positive Begabung. Schlechthin gering achten darf man sie nicht. Gegen ihre Listen freilich muß man das Publikum schützen, denn ein Theatererfolg bedeutet blutwenig, wenn er sich der besonnenen Nachprüfung nicht in allen Nähten als stichhaltig erweist, sondern wie ein Bühnenkostüm auseinander setzen läßt. Dem Dichter aber wird nur die Ehre, die ihm gebührt, wenn wir uns diese Prüfung nicht verdrießen lassen,

anstatt seine Werke mit einem Achselzucken als „Fabrikware" abzutun. Sind sie fehlervoll, dann mögen sie als Beispiele dafür dienen, was es mit dem Dramatischen und dem nur Theatralischen für eine Bewandtnis hat. Sind sie es nicht, so retten wir sein Ansehen vor den Schmähungen seiner blinden Gegner. Und wenn er unsere Hoffnung auch neunmal täuscht, zum zehnten Male wird er, der so viel dichterische Gaben in sich vereint, seine Feinde vielleicht doch beschämen und als ein anderer und höherer kommen, als der er vordem war.

Von den „Karolingern" zuerst. Sie waren zwar nicht sein erstes, nicht einmal sein zuerst aufgeführtes Drama; denn eine Darstellung des „Menoniten" durch Studenten und beschäftigungslose Schauspieler war ihnen im Berliner Nationaltheater unter des Dichters Leitung im April 1878 voraufgegangen. Aber sie wurden sein erster weithin leuchtender Ruhmestitel.

Die Geschichte gab dem Dichter für sein Werk den Konflikt Ludwigs des Frommen mit seinen Söhnen erster Ehe, den Kindern Irmengards, Lothar, Ludwig (dem Deutschen) und Pipin, unter die der Vater in zweckloser Übereilung das Reich im Jahre 817 geteilt hatte. Als ihm seine zweite Heirat mit Judith, der Tochter des Grafen Welf, einen vierten Sohn schenkte, Karl (späterhin der „Kahle"), zu dessen Gunsten er eine neue Aufteilung vornahm, beschwor er den schon lange leise glimmenden Hader an das Licht. Unter mancherlei Verschiebungen der Parteiverhältnisse zehrte der unglückliche Kaiser, trotz seines Beinamens le Débonnaire, in beständiger Kriegsnot sein Leben auf: bald standen seine drei ältesten Söhne vereint gegen ihn und beraubten ihn aller Herrschgewalt, bald kehrten sich Ludwig und Pipin gegen den brutalen Lothar, der den Vater zu öffentlicher Kirchenbuße gezwungen hatte, und setzten den Entthronten wieder in seine Rechte ein; dann wandte sich wieder (und zwar nach Pipins Tode im Jahre 838) Ludwig, der sich durch seine Beschränkung auf Bayern in seinen gerechten Ansprüchen verkürzt sah, allein gegen den schlecht beratenen Mann — unerquickliche Zänkereien, durch des Kaisers Schwäche veranlaßt, durch Roheit und Ränke auf allen Seiten erschwert und

verschärft. Den Kern dieser traurigen Fehden eignete Wildenbruch sich an, während er in den Zeit- und Ortbestimmungen verfuhr, wie es ihm beliebte, und die Hauptperson seines Dramas, den Grafen Bernhard von Barcelona, frei erfand. Möglich und wahrscheinlich, daß ihm des Kaisers aufsässiger Neffe Bernhard, der, mit der Belehnung mit Italien nicht zufrieden, bei der ersten Reichsteilung auf Gewinn gehofft hatte, den Namen und ein paar Tropfen seines Naturells geliehen; aber die fielen nicht ins Gewicht und ich denke nicht daran, dem Dichter einen Vorwurf daraus zu machen, daß er seine Phantasie in der fernen Zeit so zügellos hat schweifen lassen. Es würde zwar nicht angehen, den ersten Napoleon in Moskau verbrennen und den Herzog von Reichstadt hochbetagt auf dem französischen Kaiserthron sterben zu lassen. Aber gegen Wildenbruchs Freiheit könnte nur die Pedanterie des Historikers Einspruch erheben, die von den Rechten des Dramatikers nichts wissen und begreifen will. Zudem hatten wir solcher wohl beglaubigter Geschichtsdramen, wie gesagt, im vorigen Jahrhundert gerade genug gehabt, und darum tat es so wohl, auch in diesem Betracht in der Sprache des fünffüßigen Jambus etwas so ganz andres zu bekommen: Geschichte, wie sie Piloty malt, großzügig, dekorativ, stark aufgetragen und effektvoll. Zwar von der genialen Kraft Schillers, den Geist der Geschichte dramatisch zu verdichten, war in dem bunten, glänzenden Schaustück nichts zu spüren, dafür waren aber die persönlichen Geschicke noch warmblütiger vorgetragen und so in den Vordergrund geschoben, daß sie, und nicht die historischen Konflikte zur Hauptsache wurden. Überhaupt waren, wie man dem Stücke bald abspürte, die Kostüme für den Autor nur Kostüme. An einem bestimmten Zeitkolorit fehlt es seinem Werk. In denselben Versen hätten mit einigen Abänderungen auch Menschen des zwölften oder fünfzehnten Jahrhunderts sprechen können. Es waren eben Wildenbruchsche Verse und Persönlichkeiten. Doch auch dies Individuelle erfrischte alle, die die „Karolinger“ auf dem Theater zuerst begrüßten. Das war etwas Neues in jenen Tagen. Und wie lange hatte man darauf gewartet! Der zweite Schiller war denn auch sogleich fertig!

Wie stark das menschliche Interesse dem Dichter über dem historischen stand, das mußte natürlich die ganz ihm selber angehörende Gestalt Bernhards am deutlichsten verraten. Wenn Schiller in die Mitte des „Don Carlos" den Marquis Posa stellte, dann tat er das in der Absicht, alles Hoffen und Sehnen, alles Denken und Drängen der Zeit in einer Persönlichkeit zu vereinigen, die wie eine Verkörperung der Freiheit selbst wirken sollte, die unter der Regierung Philipps verblutet. Posa ist darum eine ausgesprochen historische Figur, nicht in dem Sinne, daß der Held wirklich gelebt hätte (denn das hat er bekanntlich nicht getan), sondern typisch gefaßt: die Repräsentation einer der geschichtlichen Kräfte, die damals miteinander um die Herrschaft rangen, der Genius der neuen Zeit. Auch Wallenstein, auch die Jungfrau von Orléans sind Spiegelungen und Gipfelungen ihres Jahrhunderts, so reich und mannigfaltig in dem Friedländer neben dem historischen auch noch der rein menschliche Charakter entwickelt ist. Aber Wildenbruchs Graf von Barcelona ist ein sprechender Beweis dafür, daß die „Karolinger" ein Geschichtsdrama weder sind noch sein sollen. Eine Übermenschennatur fast Nietzscheschen Kalibers, so etwas wie ein Cesare Borgia, nicht undenkbar zur Zeit der römischen Cäsaren oder im Cinquecento, aber aus den Tagen des frommen Ludwig schwer zu erklären. Auch dann, wenn man ihn von den zeitlichen Voraussetzungen loslöst, bleibt er immer noch eine stark romantische und phantastische Figur. Aber es sei. Gewaltmenschen, die sich nichts daraus machen, mit Eiden zu spielen, das Weib nur als gute Beute für die verliebte Laune einer Stunde zu betrachten und über einen Wall von Leichen zu der Höhe emporzusteigen, auf die es ihr Ehrgeiz gerichtet — solche königlichen Verbrecher hat es stets gegeben, und Bernhard tut für seine Zwecke nichts Unglaubliches. Auch hat der Dichter nichts unterlassen, die Quelle, die seinen Taten und Untaten zum Leben verhilft, in den heißesten Farben zu schildern: Bernhards Liebe zu Judith. Es ist keine Neigung, die über Nacht in ihm erglommen ist. Denn lange bevor er mit der armen Maurin in der Pfalz vor Worms

erschienen, hat sich ihm das Bild der schönen Kaiserin in Herz und Sinne geprägt.

„Am Tage war's zu Straßburg,
Als nach dem Tod der blonden Irmengard
Ludwig der Kaiser sich die schönste wählte
Von all den schönen Franken-Jungfrauen.
. . . . . .
Doch da kam eine — und ein staunend Flüstern
Lief durch die Reihen — und mein knirschend Herz
Schrie auf zum Himmel: Alle laß ihn wählen,
Nur diese nicht! Nicht Judith, Tochter Welfs —
Und unter allen wählte Ludwig euch!"

Hier gibt es freilich eine kleine Stockung, denn — so wenden wir bescheiden ein, das war vor ungefähr siebzehn Jahren, aber Judith ist längst Kaiser Ludwigs Weib, und Karl, ihr Sohn, zählt seine sechzehn Jahre. Und der Dichter wird uns doch nicht zumuten wollen, zu glauben, ein Schmensch, eine Herrennatur wie Bernhard von Barcelona habe sich so lange Zeit in hoffnungsloser Liebe zu der blühenden Frau zerquält? Und im Punkt der Liebe, *solcher* Liebe, ist die Zeit doch leider nicht ganz gleichgültig. Zwar ist sie es für den reinen Geist der *antiken* Dichtung. Jokaste steht nicht mehr in der Blüte der Jahre, als sie die Gemahlin ihres Sohnes wird, und Penelope — nun Wildenbruch weiß ja von einem dritten Teil der Odyssee zu sagen, in dem Penelopes Jahre, an die der göttliche Homer nicht gedacht, eine fatale Rolle spielen — und dennoch? Ja dennoch. Der Dichter wird einwenden, die Kaiserin sei nicht mehr als vierunddreißig Jahre und stehe damit auf dem Gipfel der Frauenschönheit. Gewiß. Das soll nicht bezweifelt werden. Denn nur *daran* nehme ich Anstoß, daß Bernhards Liebe in diesen siebzehn Jahren nicht erloschen ist. Aber sie soll sich nach Wildenbruch trotzdem unversehrt erhalten haben.

„Viel tausend Tage gingen hin seidem;
Viel tausendmal vom Purpurstrahl des Abends
Sah ich geküßt das Haupt der Pyrenä'n —
Allein ihr Antlitz voller Majestät,
Nie glich's dem wonneholden Angesichte,

Das tieferglüh'nd in bräutlich süßer Scham
In Straßburg sich vor Kaiser Ludwig neigte.
Und während ihr zum Bett des Kaisers gingt,
Trug ich mein Herz wie einen wunden Adler
Hinunter in den Sazazenenstreit!
Nicht für das Reich, nicht für die Christenheit
Rang ich mit ihnen wütend Jahr um Jahr —
O Weib, in dessen Leid mein Herz dahinsiecht —
Hier lieg' ich vor euch — geht nun hin zum Kaiser,
Sagt ihm, was ich gesagt."

Es unterligt also wirklich keinem Zweifel, was der Dichter gewollt. Aber hierhin soll ihm folgen wer mag. Ein Held wie dieser Bernhard, der Scham und Gewissen längst unter die Füße getan, siecht nicht wie ein verliebtes Mädchen dahin, und keines Übermenschen Geschichte (auch Napoleons nicht in seiner eifersüchtigen Liebe zu Josefine) gibt mir einen Vergleich an die Hand, der für den Dichter spräche. Auch hat Bernhard sich ja unterdessen mit der Tochter El Moheiras getröstet, und Hamatelliwa wird nicht die erste gewesen sein. Und hätte es denn nicht genügt, daß die alte Liebe in Bernhards Herzen nach seiner Rückkehr, bei der ersten Begegnung mit Kaiserin Judith, wieder hell entbrannt wäre? Das würde vollkommen begreiflich und jedenfalls weit, weit glaublicher gewesen sein als die Konservenliebe bei Wildenbruch. Damals, in Straßburg, sah Bernhard die schüchterne Jungfrau. Jetzt steht er vor dem üppigen, voll erblühten Weibe. Und die alte Neigung schießt in neuen, üppigeren Blüten auf.

Daß Bernhard, gehetzt von seiner Liebe, um Judiths willen für Judiths Sohn kämpft, um endlich auch über diese und alle Karolinger hinweg zu schreiten, bedarf keiner Begründung. Die beiden Herrschernaturen drängt es zu einander hin, den ersten Mann zum ersten Weibe, und der „Pyrenäenwolf" kennt keine Hindernisse. Den Willen und die Kraft trauen wir ihm also unbedenklich zu. Wie aber kommt ihm die Gelegenheit, seine Kraft zu beweisen? Hier sitzt ein Knoten, der sich nicht auflösen läßt. Als das Stück beginnt, ist Bernhard soeben erst aus Spanien zurückgekehrt, sang- und klanglos. Kein Mensch

kennt ihn. Als die kaiserlichen Söhne mit den Großen des Landes ratschlagen, kann er sich unbemerkt unter das Gefolge mischen, und, als Lothar Judith und dem „Buben" Karl Trotz bietet, kaum bemerkt verschwinden. Auch als König Ludwig, der Bayer, Notiz von seinem lautlosen Abgang nimmt, weiß ihm keiner zu sagen, wer der „Herr" gewesen. „Ein Gesicht", sagt der Bayernkönig, „das ich noch nie am Hof des Kaisers sah." Auffallend harmlos vollzieht sich auch (in der achten Szene des ersten Aktes) Bernhards erste Audienz bei dem Kaiser. Auch diesem muß er sich erst vorstellen, und was ein Gegenstand ausführlicher und feierlicher Verhandlungen gewesen wäre, wird, als wäre es eine Bagatelle, in ein paar Zeilen beiläufig abgetan.

Ludwig.
Wer naht uns hier?

Bernhard.
Ich grüße meinen Kaiser.
Bernhard bin ich, der Graf von Barcelona!

Ludwig.
Der Graf der Spanschen Mark?

Bernhard.
Den Ihr zum Pförtner
Am Pyrenäen-Felsentor bestellt.

Ludwig.
Ich wähnt' Euch kämpfend mit den Sarazenen?

Bernhard.
Der Kampf ist aus! Der dunkle Wüstensturm,
Er ist gebrochen — rückwärts bis Toledo —

Ludwig.
Sie sind besiegt?

Bernhard.
Sie sind es, gnäd'ger Herr,
Durch Gottes Gnade und durch Bernhards Schwert.

Ludwig.
O hört, Ihr Herrn, die große Freudenbotschaft!
Ach, wackrer Streiter für die Christenheit.
Gebt uns Bericht nachher — doch dies sogleich:
Von heute seid Ihr Kämmerer des Reichs.

Bernhard.
In Ehrfurcht dank' ich meinem gnäd'gen Herrn.

Ludwig.

Kommt zum Gebete; Dank gebühret Gott
Für solche Gnade.

(Im Abgehen zu Judith.)

Folgt uns, meine Liebe.

(Ludwig, Wala, Ebo, Agobard ab nach links.)

Man stelle sich einmal vor, daß Bismarck auf diese Weise zum Reichskanzler ernannt worden wäre. „Sie sind — wer sind Sie doch?" „Mein Name ist Bismarck." „Ach, Bismarck — der von Schönhausen?" „Zu Befehl, Majestät." „Der sich um Preußens Größe so verdient gemacht hat, wir wissen. Von heute an sind Sie Reichskanzler." Das ist keine Blasphemie, denn der Kämmerer ist der erste Beamte des Reichs und nach den Vollmachten, die Wildenbruch ihm beilegt, nicht weniger als ein Majordomus. Es tut nichts zur Sache, daß dieses Amt in der Geschichte bereits von Pipin dem Kleinen, der den Merowinger Childerich entthronte, abgeschafft war — gemeint ist es dennoch, denn worauf bezöge sich die Stelle sonst:

„Die Karolinger waren Kämmerer
Der Merowinger, und sie wurden groß,
Heut' in den Schlund des Pyrenäenwolfes
Geben sie selbst ihr Haupt."

So zu lesen im dritten Auftritt des zweiten Aktes, und der Ritter, der so spricht, ist Matfried, der Herzog von Orléans, von dem man sich nur wundert, daß er von Bernhard so gehässig redet, denn im ersten Akt kannte auch er sein Gesicht so wenig wie dem Anscheine nach seinen Ruf. Und jetzt beginnt er verächtlich und empört: „Kämm'rer des Reiches — wie gefällt euch das?", und der Graf von Tours fällt ihm bei „Ganz so wie euch — ihr könnt's darnach bemessen." Natürlich, denn die plötzliche Erhöhung des fremden Mannes, den Lothar mit Recht den „Herrn von gestern" nennt, streitet gegen alle Konvenienz und alle Möglichkeit. Daß der alte Kaiser in seiner Freude über das Ende der Sarazenenkriege dem Sieger, der zugleich der Bringer der guten Botschaft ist, eine Aufmerksamkeit erweisen möchte, ist begreiflich — aber bedanken sich die Kaiser für eine

gewonnene Schlacht mit dem höchsten Posten im Reich, der die innigste Vertrautheit des Beschenkten mit den Verhältnissen des kaiserlichen Hauses und den Geschäften des Reichs voraussetzt? Bernhard hat selber nicht mit der leisesten Andeutung verlauten lassen, daß er sich auf die neue Würde Hoffnung mache, und er könnte wohl ein wenig verblüffter sein, als sie ihm so unvermutet in den Schoß fällt. Denn damit gibt ihm der arglose Kaiser eine Macht in die Hände, ohne die er seine Pläne gar nicht hätte ins Werk setzen können. Der Reichstag ist selbstverständlich nicht in vierundzwanzig Stunden erledigt. Die hohen Herren sind schon lange beisammen. Lothar spricht bei seinem Auftreten von „diesen Tagen, die wie Greise schleichen", und der alte Bischof Wala dringt in den Kaiser um Entscheidung, da „der Reichstag morgen ende". Nun hat der Kämmerer u. a. auch den Reichstag zu eröffnen und zu schließen. Und da stellen sich allerlei Fragen ein. Wer war Bernhards Vorgänger? Warum wurde der so jäh beseitigt? War es nötig und nützlich, für die letzte Sitzung noch einen neuen Kämmerer zu ernennen? Das sind ja dichterisch gleichgültige Formalitäten — wendet vielleicht ein Verteidiger des Dichters zürnend ein. Und doch sind sie es in diesem besondren Falle nicht. Denn der von Bernhard gar nicht vorgesehene Gnadenbeweis mit den paar belanglosen Zeilen, die ihm vorangehen und folgen, aus der Handlung gestrichen — wo bliebe das Drama? Nur Kraft seiner neugebackenen Hausmeier-Würde vermag Bernhard es, den beiden Abgesandten El Moheiras aufzutrumpfen:

„Des Kämmerers guter Wille
Schützt euer Leben — Kämmerer bin ich,"

und einige Verse weiter:

„Ich bin der Kämm'rer; Botschaft für Lothar
Ist auch für mich."

Wie nun, wenn er diese Karte nicht auszuspielen hätte? Die Sarazenen würden sich hüten, dem Namenlosen Pipins Botschaft auszurichten und sie vor versammeltem Reichstag zu wiederholen. Es ist ohnehin schon kaum glaublich — erst mit Bernhards Erhöhung wird der Vertrauensbruch wenigstens nicht ganz unmöglich.

Kurzum und trotz aller Bedenken, Bernhard hat jetzt, was er gebraucht, und das heimliche Spiel kann zum öffentlichen werden.

Ich will die mancherlei Fragen, die uns über den äußeren Verlauf der sonderbaren Sitzung kommen, nur streifen. Denn die Widersprüche, die sich dabei ergeben, sind dramatisch nicht belangreich, wenn sie auch dartun, wie flüchtig der Dichter sich die Bühne, auf der die große Explosion vor sich gehen soll, zurecht gezimmert hat. Der ehrenwerte Rudthardt sieht sich nämlich im Saale um, als beträte er ihn zum erstenmal:

„Dies also sind die Schranken des Turniers,
Wo Irmengard und Judith streiten sollen."

Er kennt den Saal und die Schranken also nicht und scheint eine Reichstagssitzung an diesem Orte noch nicht mitgemacht zu haben. Und doch hat er kurz vorher den neuen Kämmerer gebeten, „den Reichstag heut' zu lang nicht dauern zu lassen". Das klingt doch wieder ganz, als wäre die Versammlung, der wir beiwohnen, nicht die erste und einzige. Aus den Fragen, mit denen Bernhard sie eröffnet, müssen wir indessen sonderbarerweise wieder schließen, daß sie doch die erste ist.

„Im Namen Kaiser Ludwigs frag' ich euch,
Seid ihr versammelt hier zu rechtem Reichstag?
. . . . . .
Kommt ihr zu dem Tag des Kaisers
Ohne Gefährde? Friedlich? Ohne Waffen?"

Und so weiter, bis zu der ad hoc erfundenen Frage, die sich auf den von Lothar und Pipin vorbereiteten Überfall bezieht. Der ganze Wormser Reichstag würde also nach dem, was nun folgt, bei ungestörtem Verlauf etwa zehn Minuten dauern; das von Bernhard herbeigeführte Zwischenspiel verlängert seine Dauer um zwanzig Minuten, und das wird auch dem eiligen Herrn Rudthardt, der kein Freund von langen Sitzungen ist, nicht zu viel scheinen. Genug!

Die Sache nimmt nun also folgenden Verlauf. Die erste Reichsteilung wird feierlich bestätigt. Die Bischöfe Ebo und Agobard rufen „Der Reichstag ist beendet" (ich weiß nicht, wie

sie dazu kommen), und alles drückt sich die Hände. Das ist das Stichwort für Bernhard.

„Der Kämm'rer hat zu künden, ob der Reichstag
Beendet ist."

Und jetzt spielt er sein Atout aus. Dem Reichstag sei Gewalt geschehen, denn vor Worms stehe Pipin mit einem Heer in Waffen, um dem Kaiser im Notfall das Recht der Söhne Irmengards abzutrotzen, wenn er sich weigere, es gutwillig anzuerkennen. Die Mauren Temin und Satilatlas, die sich zu Pipins Botenträgern hergegeben haben, bestätigen Pipins ihnen dunkles Wort:

„Ich bin vor Worms am festgesetzten Tag
Und halte euch das Netz — schafft ihr die Fische."

Und jetzt bricht die Empörung gegen die beiden aufrührerischen Söhne los, für deren Doppelspiel ihr unschuldiger Bruder Ludwig mitbüßen muß. Es steht mir nicht über allem Zweifel, daß die Maßregel, die Lothar und Pipin auf alle Fälle getroffen haben, so schlecht sie ist, einer Vergewaltigung des Reichstags gleichkommt. Denn weder der Kaiser noch die versammelten Stände haben davon etwas gewußt; diese haben unter keinem Zwang, sondern völlig frei gehandelt und gerade das getan, was ja Irmengards Söhne und ihre Anhänger wünschten. Das eiserne Netz war also vergeblich ausgespannt. Bernhards Behauptung, der Schluß der Tagung sei ungültig, könnte darum mit gutem Grund angefochten werden. Aber es ist begreiflich, daß die böse Absicht, einmal bekannt geworden, das Herz des Kaisers so in Wallung bringt, daß er selber meint, Gewalt dürfe Gewalt brechen, und nun Karln die Krone auf das junge Haupt drückt, die Bernhard als guter Regisseur schon in Bereitschaft gehalten hat. Nur der eisgraue Abt von Corvey, den der Kaiser mit einem Wildenbruch geläufigen Vergleich das „ehrwürdige Denkmal unsres alten Reiches" nennt, erhebt verzweifelten Widerspruch gegen den Bruch des einst in Aachen vom Kaiser getanen Schwurs und verlangt, wenn denn wirklich nichts mehr helfe, von Bernhard den Eid, daß er bona fide gehandelt, das heißt lediglich aus Treue gegen seinen Herrn, den Kaiser. Und trotzdem wir

genau wissen, daß es allein die wahnsinnige Liebe zu Judith ist, die ihn treibt, leistet er unbedenklich den vieldeutigen und juristisch wertlosen Eid.

Mögen wir aber noch so viel gegen die Motivierung dieses Hauptaktes, des zweiten der Tragödie, einzuwenden haben — theatralisch gehört er zu dem Besten, nicht nur was Wildenbruch geschrieben, sondern was die deutsche Bühne besitzt. Nicht einmal der Reichstag in Krakau kommt ihm an Glanz und Kraft und dem mitwirbelnden Schwung der leidenschaftlichen Rede gleich. Es liegt etwas Opernhaftes in der Erregung dieser Massen, denn Wildenbruchs Worte klingen, aber in ihnen hämmert auch sein noch junges, heißes Blut, und weil wir dessen Wärme fühlen, versagen wir seinem lauten Rufen die Heerfolge nicht. Wir werden nicht überrumpelt, wir gehen gern mit ihm. So stark, wie in Schillers „Demetrius" Sapiehas Einspruch, wie im zweiten Akt des „Lohengrin" die zweimalige Unterbrechung der Handlung durch Ortrud und Telramund, die in ihren ruhig und friedlich dahinströmenden Fluß die Felsblöcke schleudern, daß seine Flut hoch aufspritzt, so stark wirkt der kecke Griff, mit dem Bernhard die Räder zum Stillstand bringt, die im guten Gleise von Recht und Pflicht weiterrollten, bis sie unter dem Druck seiner Faust zerbrechen. Dabei vollzieht sich alles mit kurzen Worten in knappen theatralischen Formen, und keiner der zahlreichen Personen der Handlung werden ihre Motive verkümmert. So fallen z. B. Ludwig dem Deutschen nur wenige Sätze zu, und doch geben sie uns den klarsten Einblick in seine Seele. Das beleidigte Rechtsgefühl drückt ihm das kriegerische Banner in die Hand, das sein wilder Bruder aus ganz andren Gründen gegen den Vater erhebt. Und wenn wir bei dem Dichter auch noch vielen Massenszenen begegnen, in denen es kracht und klirrt, daß die Funken stieben, Szenen, deren Lärmen das Publikum zur Nachfolge zwingt, so finden wir doch nicht viele, die uns so wenig anzuzweifeln übrig lassen wie diese. Seit dem ersten Erscheinen des Stücks hat sich ihre Wirkung begreiflicherweise abgestumpft, denn wir haben unterdessen zu viel von Wildenbruch gesehen und seinen Künsten die Fährte abgelauscht. Als sie aber neu war,

glich sie einem rauschenden Gewitterguß nach anhaltender Dürre. Gelärmt hatte man auch bei Laube genug. Aber Laube war nur laut, nicht frisch und feurig. In den „Karolingern" aber schien uns eine starke Natur in Sturm und Regen gekommen zu sein.

Die Gestalt des Pyrenäenwolfes wächst sich nun immer grotesker, doch nicht unglaubwürdig, aus. Die Kaiserin liegt ganz in seinem Bann. Als er darauf hinzielt, das „grauhaarige Hindernis" zwischen ihm und ihr müsse hinweg, und geradezu fragt:

„Wenn jenes Eine fehlte, das uns scheidet,
Weib meines Lebens — wärst du mein?"

flüstert sie wie ein junges Mädchen, das verschämt mit dem Jawort zögert, „Ich glaube", und ohne Rücksicht auf den in ihrer Nähe schlummernden Sohn und die Entdeckung, die ihrer im Garten warten könnte, schwelgt sie hier und dort, in Saal und Garten, in Bernhards Küssen und Umarmungen. In dem kaiserlichen Knaben aber, der die Früchte seiner leidenschaftlichen Untaten erntet, erwächst ihm unerwartet ein Widerspiel, das er zu gering anschlägt, als er es „armselig" nennt. Mit dem alten Ludwig hat er leichte Arbeit: der Maure Abdallah, Hamatelliwas treuer Hüter, dem Bernhard mit dem Leichtsinn traut, der so oft auch die Klügsten gegen ihre Todfeinde blind macht, leiht ihm seine Hand, und der fromme Kaiser stirbt an afrikanischem Gift. Die Ereignisse überstürzen, die tragischen Konflikte drängen sich, je näher dem Ende, desto abenteuerlicher wird die Handlung. Bernhards „Buhlschaft" mit Judith wird entdeckt, und Hamatelliwa muß für die Entdeckung sterben: von seiner Hand, der Hand dessen, den sie im Garten ihrer Heimat dem Tod entrissen. Der junge Karl ringt mit der Seele seiner Mutter fast wie Hamlet mit der der Königin: eine erschütternde Szene, die sich in dem Gedränge der übrigen nur nicht ganz hat entwickeln können. Bruder gegen Bruder, Sohn gegen Vater. Pipin ist schon dahingerafft, durch einen Sturz mit dem Pferde angesichts des kaiserlichen Zeltes: ein Gottesurteil. Kaum daß der nahe Tod des Kaisers Lothar, Ludwig und Karl flüchtig vereint und zu den Füßen des Sterbenden niederbeugt. Karl wird zum Franken-

kaiser ausgerufen, aber der kaum Erwählte zerbricht nun selber das Werkzeug, das ihn wider seinen Willen erhöht. Er schont den Mörder seines Vaters nicht. Zum Schlimmen aber kommt Schlimmeres. Die Kaiserin selbst soll ihm das Urteil sprechen, und was das Leben des sündhaften Paares noch notdürftig zu bedecken vermocht hatte, enthüllt nun der Tod. Zu der Ohnmächtigen, die nur noch zu lallen vermocht hatte, „Tod durchs Schwert", stürzt mit einem jauchzenden Schmerzensschrei ihr Verderber und der des Karolingerhauses, und den Schänder ihres väterlichen Betts stechen die Brüder über den Haufen. Des Schrecklichen allzu viel, als daß der Dichter ihm mit seinen Worten noch zu folgen vermocht hätte. In seiner letzten Minute wird der Graf von Barcelona dann leider schnell noch zum Renommisten. „Die Flammen, die die Welt durchloderten," seien, so meint er, vom „Schwalle der Alltäglichkeit" erstickt. Und der früh gereifte Karl muß den Bankerott der dichterischen Phantasie diesen gehäuften Bluttaten gegenüber mit den hilflosen Worten besiegeln:

„Die Welt ist tot. — Das schweigende Entsetzen
Sitzt auf den Trümmern und gebiert das Nichts."

Es ist nicht die einzige Stelle, in der sich die Bildersprache des Stücks, gerade wenn sie recht großartig werden will, zu ihrem Unheil überschlägt. Die Turner kennen einen „Todessprung", der nur den Meistern glückt. Bernhard spricht zu den deutschen Herren im vierten Akt einmal von dem Haupt, das man dem Reich finden müsse,

„Diesem Frankenreich,
Das wie ein kopflos ungeheurer Rumpf
Im Taumel geh'n wird,"

und da wäre dem Dichter der Todessprung mißglückt. Wir sprechen ja allerdings davon, für eine Masse, eine Versammlung, einen Verein, ein Volk das Haupt zu suchen, aber das ist ein unmalerischer Vergleich, dem man nicht nachsinnen darf. Will man ihn weiter führen, dann kommt das Wildenbruchsche Bild heraus, ein Unding ohnegleichen, ein kopfloser Leichnam, der doch noch lebt und dahintaumelt, wie geköpfte Tauben oder Enten,

die noch eine Weile weiterwatscheln, bis sie zusammenbrechen: ein Anblick, an dem eine Henkerphantasie sich weiden mag. Wandelnde Körper, die den Kopf unter dem Arm tragen, taugen vielleicht für einen Hexensabbat, aber nicht für die Kunst, so lange sie noch ihren gesunden Verstand hat. In dem Zusammenhang der Wildenbruchschen Sprache wirken sie wie verirrte Gespenster, nicht ernsthaft, sondern komisch. Auch wenn Judith Bernhard kommen hört,

„Geräuschlos wie der Wille
Und jeder Schritt das Denkmal einer Tat,"

habe ich das Gefühl eines verunglückten Todessprungs. Ein Schritt, der wie das Denkmal einer Tat wirken soll, müßte, wie ich mir denke, wie der marmorne Komtur im zweiten Finale des „Don Juan" dahergeschritten kommen, aber er kann nicht wie ein Kätzlein auf Sammetpfoten schleichen, „geräuschlos wie der Wille". Und hat es denn der Wille vor andren menschlichen Regungen voraus, geräuschlos zu sein? Wenn Bernhard den jungen Karl für die Kaiserkrone begeistern will, lockt er ihn mit dem Vergleich:

„Von eurem Haupte
Geht Ehrfurcht wie ein heil'ger Sturmwind aus
Und beugt die Menschenhäupter vor euch nieder."

Da hat die Kniebeugung vor dem Herrscher das verfehlte Bild erzeugt. Aber geht Ehrfurcht von dem Kaiser aus und wohnt sie nicht vielmehr in denen, die sich vor ihm neigen? Und ist sie ein „heiliger Sturmwind"? In der biblischen Erzählung von dem Propheten Elias wohnt die Heiligkeit Gottes weder im Sturme noch im Feuer, sondern im stillen sanften Säuseln, und auch Goethes himmlische Heerscharen preisen das „sanfte Wandeln seines Tags". Abdallah nennt sich den einzigen Dorn in der Rose Hamatelliwa, und diese fleht in Worms den „tiefblauen heißen Himmel Spaniens an", ihr Bernhards Herz zu wahren,

„Daß es der fahle Himmel nicht erkalte,
Der hier herabsieht."

Das begreife ich nun gar nicht, das scheint mir von Anfang bis zu Ende sinnlos. Aber auch der gewaltige Shakespeare muß sich

ja eine Revision seiner üppigen Bildersprache gefallen lassen, und auch in seinem überreichen Garten sind einige verkrüppelte Bäume gewachsen. Shakespeare aber ist es, der Wildenbruchs Diktion weit stärker als Schiller beeinflußt hat, den man gemeinhin sein Vorbild nennt. Auch Superlative und Antithesen wie die folgenden, die sich bei dem Dichter öfter wiederfinden, sind Shakespeareschen Ursprungs:

„Kein Weib auf Erden trug je Schuld, wie ich;
Kein Weib auf Erden litt je solche Buße."

Die breiten Pinselstriche, die glühenden Farben der Charakteristik, selbst einige Sorglosigkeiten in der Motivierung, deuten gleichfalls auf Shakespeare, und Held Bernhards Züge verleugnen seine Abstammung von Glosters Bastard Edmund nicht. „Natur, du meine Göttin" — das ist, wie Edmunds auch Bernhards Leitmotiv, und in einem seiner kraftvollsten und dichterisch einfachsten Monologe spricht Bernhard sich wie jener von aller Verantwortlichkeit frei.

„Mit meiner Mutter rechtet, der Natur.
Auch sie trägt Blutschuld; eine jede Stunde
Sieht tausendfält'gen Tod, dem Schwächeren
Vom Stärkeren verhängt. Und dies Wort „Schuld"
Ist nur der Seufzer der Ertrinkenden,
Die in dem Lebensozean der Kräfte
Zu schwach zum Schwimmen. Du seist meine Göttin,
Die du den Abgrund zwischen Recht und Unrecht
Im Löwensprunge überwältigst: Tat!"

Ich halte nun zwar die „Tat" für eine ungeeignete Göttin und glaube, daß die Phantasie des Dichters sich hier einen Augenblick verirrt hat — aber im Kern wollen Edmund und Bernhard dasselbe. Nur daß dieser den Bastard an Heldenhaftigkeit noch übertrifft, Edmund den „Pyrenäenwolf" an Verstellungskunst und Zynismus.

Genug jedoch davon! Den verfehlten und verkrüppelten Bildern stehen andere in Scharen gegenüber, die gesund und gerade gewachsen von der Bühne herab in ihrer kurzen Fassung unmittelbar packen, und im ganzen rückt die Sprache in den „Karolingern" so rasch aufs Ziel, wie die Handlung. Niemals

wird sie zum Sermon. Und auch das hat den Theatersieg des Stücks mit entschieden. Kürze ist eben nicht nur des Witzes, sondern manchmal und meistens auch des theatralischen Erfolges Seele.

Die „Karolinger" hatten den Dichter zum berühmten Manne gemacht. Früher hatte er bei den Theaterdirektoren antichambrieren müssen. Jetzt dienerten sie vor ihm. Und Wildenbruch hatte, wonach sie begehrten: zugkräftige Stücke, sogenannte Kassenmagnete vollauf. Die Kerker seiner Gefangenen öffneten sich: der Menonit, Harold, Väter und Söhne kamen revidiert und neu ausstaffiert jetzt rasch unter die Leute. Bereits im Jahre 1878 hatte der erste nach der schon erwähnten Studenten-Aufführung im April 1878 in den „Deutschen Monatsblättern", die in Bremen erschienen und von den mutigen Brüdern Heinrich und Julius Hart redigiert wurden, gastliche Aufnahme und, wie es schien, auch sein Grab gefunden. Nun war die Stunde der Auferstehung gekommen. Ich weiß noch, daß mir für den Erfolg der Aufführung bangte und daß ich es für ein Unrecht hielt, dem Dichter seinen Karolinger-Erfolg durch das „schwache Stück" wieder zu verderben: überflüssige Sorge, denn ich hatte mich gründlich geirrt. Das Frankfurter Stadttheater, das es am 29. November 1881 mit dem „Menoniten" wagte, wurde durch tosenden Beifall und volle Häuser belohnt. Da nahm ich an, Wildenbruch hätte das mir längst bekannte Stück gründlich umgearbeitet. Aber die Vergleichung ergab, daß ich mich auch darin getäuscht hatte. In der langen Zeit, die er das Stück auf seine Motivierung hin ruhig hätte prüfen können, hatte er seine Schäden offenbar gar nicht wahrgenommen, und auch von der Berliner Studenten-Aufführung des „Menoniten" hatte er nichts gelernt. In den Hartschen „Monatsblättern" finden sich nur ein paar Injurien mehr. Der Menonitenälteste nennt z. B. den Helden wie die Banditen im „Stradella" einen „Mädchenfänger". Dieser Ehrentitel ist später gefallen. Ein feineres Empfinden leitete den Dichter, als er das Wort „Feigling" auf dem Zettel der französischen Offiziere, den der Miserabelste der Gemeinde vorzulesen im Begriff ist, in der Überarbeitung unausgesprochen ließ. Das

ist an Änderungen aber auch fast schon alles. Im übrigen und in der Hauptsache blieb das Stück wie es war.

Das ist seltsam, wenn wir bedenken, daß Wildenbruch in der bedeutungsvollen, vom 31. Dezember 1881 datierten Vorrede in der zweiten Auflage der „Karolinger" von den Änderungen spricht, die er unter dem Eindruck der Bühnenaufführung vorgenommen und dabei folgende schätzenswerten Überzeugungen und Grundsätze vertritt:

„Die Eigenartigkeit der dramatischen Dichtungsweise bringt es mit sich, daß das Werk mit seiner Entstehung auf dem Papiere noch nicht vollendet und abgeschlossen ist, sondern erst in der Berührung mit der Bühne, unter der lebendigen Mitwirkung der Zuhörerschaft zu voller Körperlichkeit sich entwickelt.

Erst wenn er als Zuschauer unter den Zuschauern die eigenen Gestalten an sich vorüberwandeln sieht, ist der dramatische Dichter in die perspektivisch richtige Entfernung von seinem Werke gerückt, um prüfen zu können, ob sein dramatischer Gedanke imstande gewesen ist, sich einen dramatischen Leib zu schaffen; das eigene Werk löst sich von ihm los und tritt ihm wie ein fremdes gegenüber, und je mächtiger der in ihm treibende Instinkt ist, um so energischer wird diese Loslösung sich vollziehen.

Mit der Stunde der Aufführung, mit welcher das Publikum das Werk des Dramatikers für beendet hält, beginnt daher für letzteren, vorausgesetzt, daß er sich nicht am eigenen Werke berauscht, und daß er ein nicht nur für kurze Augenblicke blendendes, sondern auf fernere Zeiten hinaus wirkendes Gebilde zu schaffen sich bestrebt, die eigentliche Tätigkeit, denn mit dem Bewußtsein von den Unzulänglichkeiten seiner Schöpfung wird ihm gleichzeitig das unabweisbare Bedürfnis geboren werden, nachbessernd in das eigene Werk zu greifen, um alles, was an dramatischer Wirkungsfähigkeit in seiner Erfindung schlummert, zu nachdrücklichstem Leben hervorzurufen.

Dieses Bedürfnis erscheint mir als ein so entscheidendes Merkmal wahrhaft dramatischer Begabung, daß ich nicht anstehe, zu behaupten, daß aus dem Maße der Schonungslosigkeit, mit welcher der Dichter sein eigenes Gebilde wieder und immer wieder in die umgestaltenden Hände nimmt, ein unmittelbarer Rückschluß auf das Maß seiner dramatischen Fähigkeit überhaupt gezogen werden kann.

Nicht Willkür, sondern innerste drängende Notwendigkeit ist es daher gewesen, welche mich trieb, den „Karolingern" denjenigen Schluß zu verleihen, mit dem sie jetzt vor das Auge des Lesers treten. Durch das Gesagte aber hoffe ich den Einwendungen derer begegnet zu sein, die geneigt sein möchten, dem Dichter dieses unaufhörliche Ringen mit seinem Stoffe als Schwäche auszulegen."

Bravissimo! Und glücklich der deutsche Dichter, der es den französischen Dramatikern darin nachtun kann. Denn in Frankreich wird das Drama wirklich und regelmäßig erst unter den Eindrücken, die es von der Bühne herab übt, vollendet. Nur daß bei unsren Nachbarn dazu schon die zahlreichen Proben ausreichen, während deren Dichter, Darsteller, Direktor und bevorzugte Zuschauer an dem Marmorblock herummodeln, bis er die letzten menschlichen Züge trägt, die das Publikum gewinnen sollen. Im übrigen muß man sich aber wohl hüten, die Vorrede gar zu buchstäblich und den Dichter mit ihr beim Wort zu nehmen. Denn hat er recht — wo bleibt die Nutzanwendung? Und will er sich nicht am eignen Werke berauschen, sondern Schauspiele schaffen, die nicht nur für kurze Augenblicke blenden, sondern auf fernere Zeiten hinauswirken — wo bleibt die Selbsterkenntnis? Und ist der Rückschluß des Dichters von der Schonungslosigkeit, mit der er gegen sein eignes dramatisches Fleisch wütet, auf das Maß seiner Begabung nicht allzu kühn, warum hat er dann seines Amtes nicht noch schreckenloser gewaltet und einige seiner Kinder kurzweg vom Erdboden vertilgt? Tat er es nicht — was bleibt übrig, als daraus auf die Grenzen seiner dramaturgischen Einsicht zu schließen oder anzunehmen, daß er sich eben doch am eignen Werk „berauscht" hat?

Was sich in den „Karolingern" nur erst andeutete, macht sich in dem „Menoniten" überdies weit stärker und zum unheilbaren Verderben für das Drama bemerkbar: das Ausgehen der dramatischen Hauptpersonen von falschen Voraussetzungen, das Eingehen von Verpflichtungen, deren Inhalt sie nicht kennen und deren Tragweite sie zu übersehen nicht imstande sind, kurz das Aufbauen des Stücks auf einem tatsächlich oder psychologisch falschen Grunde. Da entstehen dann leicht aus den unbesonnen abgegebenen Versprechungen die tragischen Konflikte. Aber wer kann sich ihrer erfreuen, dieser Produkte des Leichtsinns oder der Dummheit, die das Publikum täuschen und auf den Grad der Torheit ihrer Opfer herabziehen sollen? Käme so etwas bei einem sonst trefflichen Dramatiker ein einziges Mal vor, so könnte man es ohne sonderliches Aufhebens passieren lassen, denn

auch Homer schläft einmal und auch Shakespeares Motivierungen sind nicht immer die festesten. Bei Wildenbruch wiederholt sich aber der typische Fall so oft, daß man geradezu sagen darf, daß seine Dramatik ohne Mißverständnisse und übereilte Gelübde nicht leben kann.

Sei diesen auffallenden Kunstgriffen (wenn man sie überhaupt so nennen darf), diesen Überrumpelungen und Erschleichungen in dem „Menoniten" einmal etwas genauer nachgegangen.

Wie klar liegen hier nicht anfangs die Verhältnisse, wie leicht müßten aus ihnen die richtigen Folgerungen zu ziehen sein! Ein alter Mann (der älteste der Taufgläubigen), seine Tochter und sein Pflegesohn, der aus der Fremde zurückerwartet wird; ein in die Baumrinde eingekerbtes R. und M. (Reinhold und Maria) — man sieht voraus, wie alles kommen wird: die beiden jungen Seelen lieben sich, der gütige Greis die Tochter und den Sohn, da gilt es nur noch, ihre Hände zusammenzufügen. Zwar drückt sich da auch ein gewisser Matthias herum, ein älterer, unsympathischer Mensch, eine Rechennatur, kalt zugleich und sinnlich, wie sich das ja ganz hübsch vereinigen läßt, und dieser Matthias hofft die junge schöne Maria für sich zu gewinnen. Er wirbt bei dem alten Waldemar, der der Tochter sagt — nicht von Matthias, sondern von dem jungen Reinhold, daß er „ihn liebe, ganz als wär's sein Sohn",

„Denn eine Flamme sprüht in seiner Seele,
Die einen edlen Mann uns reifen läßt,
Noch aber flackert diese schöne Flamme,
Noch läßt an ihr sich nicht der Herd erbau'n" —

ergo, erwarten wir zu hören: zum Heiraten ist es noch zu früh, Kinder, ihr müßt euch etwas gedulden, bis Reinhold, der Jüngling, zum Manne geworden und sich als Mann bewährt. Doch nein. Ehren-Waldemar schließt: Da die Buchstaben in der Rinde des Baumes doch nur ein Spiel gewesen (wie Maria leider selber meint), könne aus dem Spiel auch niemals Ernst werden. Und wenn das Herz, auch das seine, sich für Reinhold entscheide, so sei darauf nichts zu geben, denn die Stimme des Bluts,

„Das ist die Stimme der Verführerin,
Die um das Paradies die Menschen schwatzte."

Zudem sei Matthias bei genügenden Jahren, um sich ein Haus in der Gemeinde zu gründen, und folglich müsse Maria gerade des Matthias Frau werden. Und Maria:

Du willst, daß sein ich werde?
Waldemar.
Das ist mein Wunsch.
Maria.
Ich weiß nichts von dem Mann;
Gleichgültigkeit liegt endlos zwischen uns, —
Du aber lobst ihn, wohl, so kenn' ich ihn.

Und der Vater dankt gerührt.

Ward je in solcher Laun' ein Weib gefreit, ward je in solcher Laun' ein Weib gewonnen? Noch hat der Alte nicht die geringste Pression auf das unberatene Kind ausgeübt, es fehlt der übliche Theater-Bankerott und der ebenso übliche Theater-Fluch, sie zu dem unbequemen Entschluß zu treiben, und von den Sorgen, die die Stirn des alten Waldemar gefurcht haben sollen, werden wir nichts gewahr. Gleichwohl setzt sie sich nicht einmal mit dem kleinen Finger zur Wehre, noch erbittet sie sich Bedenkzeit. Und selbst das schüchternste und gehorsamste Töchterchen gibt ihr Jawort doch nicht stehenden Fußes jedem Beliebigen, den der Vater zum Schwiegersohn haben möchte, etwa so wie ein Mädchen Blumen vom Hut oder den Strauß an der Brust verschenkt. Die liebliche Maria indessen tut es. Und nicht einmal wie eine Blume — wie eine unreife Heidelbeere gibt sie ihr Herz dem ihr gleichgültigen Mann, und der alte Esel von Vater meint emphatisch, Gott weiß warum:

Niemals wurde noch
Ein hoffnungsvoller Band geknüpft als dieses."

Ich möchte dagegen behaupten, daß eine Verlobung auf dem Theater niemals leichtfertiger und oberflächlicher geschlossen sei. Zwar ein kleiner Haken ist noch dabei: der Bund muß von der versammelten Gemeinde genehmigt werden. Aber warum sollte es an der fehlen, wenn sie sich aus Männern wie dieser Walde-

mar und Matthias zusammensetzt? Und wirklich haben wir bald genug Gelegenheit, uns zu überzeugen, welch ein Gesindel Wildenbruchs Menoniten sind.

Kaum sind die Gelöbnisse unter den Brautleuten ausgetauscht, da kehrt auch Reinhold schon von seiner Reise zurück, zur rechten Stunde, denn jetzt hat ja das tragische Verderben, dem es der Dichter so unerhört leicht gemacht hat, freies Spiel. Jetzt weist der Liebende die Jungfrau aus Milcheis (die Dichtung selber gibt mir den Vergleich an die Hand) auf die stumme Sprache des Baumes, und jetzt spürt Maria denn doch, daß sie ein himmelschreiendes Unrecht an sich selbst begangen, als sie sich dem ungeliebten Manne versprach. Denn etwas mehr als Spiel scheint es doch gewesen zu sein, was Reinhold damals gern in alle Rinden eingeschnitzt hätte. Als er die Ängstliche nämlich fragt, ob sie dem Vater verschwiegen,

„was wir einst sprachen an dem heil'gen Baum?" —

da stammelt sie: „Ich sagte ihm" — wir aber wissen ganz gut, daß sie ihm nichts gesagt als „Es war ein Spiel". So hätte sie denn dem Greis, vor dem „ihr Wille auslischt wie vor dem Willen Gottes" etwas verheimlicht, was wir zwar nicht genau erfahren, was wir aber doch ganz gut erraten können. Besser wäre es freilich, wir bekämen es expressis verbis zu hören — aber Wildenbruch liebt nun einmal diese Halbheiten, um sich die Wege nach zwei Seiten offen zu halten. Infolgedessen darf nun der grausam getäuschte Reinhold ausrufen:

„Er wußt' es?
Und dennoch — ah, bei Gott, das tut mir leid —
Denn diesen alten Mann, ich liebt' ihn sehr —
Wie seinen eig'nen Sohn empfängt er mich
Und unterdes — ah, list'ger alter Mann!"

Und Maria darf diese Anklage als eine Schmähung ihres Vaters zurückweisen, hoch und teuer versichern, daß sie ihrem Reinhold nichts versprochen, auch „an jenem Baume nicht", als „ihr Herz klopfend an dem seinigen gelegen und der Blick ihres Auges wie ein Glutstrom in das seine geflossen"; und im übrigen darf sie fortfahren, „sich im kalten Wasser ihrer Tugend zu baden, bis

sie darin erstarrt", wie es der entrüstete Reinhold ihr anwünscht. Heimlich aber monologisiert sie:

„Ich tat nach deinem heil'gen Willen, Gott" —

im Gegenteil, sie hat sich wie ein Gänschen gebärdet und Liebe, Wahrheit und Gott belogen —

„Warum dies dumpfe Schweigen meines Herzens?"

aber ihr Herz redet ja unaufhörlich!

„Ich habe dem Versucher widerstanden" —

das hat sie eben nicht getan, weil sie den Versucher am falschen Ort suchte, und sie hat darum ein besseres Recht mit der Frage zu schließen:

„Er ein Versucher? wer sind dann die Reinen?"

Bald soll Maria Reinhold noch von einer andren Seite kennen lernen, nämlich nicht nur als den Reinen, sondern auch als den Mann. Der eigentliche Menoniten-Konflikt setzt ein, zunächst und zwar sehr geschickt, gleichsam ein Präludium zur Kriegsfrage, mit der Duellforderung Reinholds an den frechen Franzosen, dessen Zudringlichkeiten Maria in ihres Verlobten Nähe zu lange schon hat ertragen müssen. Zwar hätte es für mein Gefühl der Sachlage besser entsprochen, wenn Hauptmann Tissot Reinhold gefordert hätte und nicht Reinhold jenen. Auch ist der Konflikt weitaus nicht tief genug erfaßt — wie wir noch zu prüfen haben werden; aber er bringt Reinhold doch in einen interessanten Widerstreit, zwar leider nicht in sich, aber mit der Sekte und seiner Liebe zu Maria, und äußerlich fehlt es der Ausbeutung dieses Dilemmas an nichts. Der lumpige Matthias kulkuliert sehr richtig, daß der Zweikampf, wie er nun immer ausfalle, seinen Gegner in den Augen des Weibes, das ihn liebt, zum Märtyrer erhöhen werde. Stirbt er, so wird er in ihrer Seele zum ewigen Leben wieder auferstehen. Siegt er, und wird er aus der Gemeinde gestoßen, dann werden Marias Gedanken ihm überall hin folgen. Das aber darf nicht sein, und darum denunziert Matthias seinen Nebenbuhler bei der Gemeinde, um das Pistolenduell zu verhindern. Damit fiele dem verbohrten Ältesten wie vom Himmel der schönste Grund in den Schoß,

seinem Pflegesohn die Hand der Tochter rundweg und endgültig zu verweigern. Das tut er denn auch — aber wie? Er besteht auf seines Kindes Verspruch mit dem widrigen Matthias, trotzdem Maria ihm inzwischen klar und feierlich erklärt hat, daß sie ihres Gefühls nunmehr kundig sei, den Matthias nicht, wohl aber ihren Reinhold liebe. „O, er hat gut gehaust in meinem Garten", deklamiert der törichte Greis darauf — man möchte wirklich seinen Ohren den Dienst kündigen. Die Frage des Gesetzes aber, die wichtigste für die Gemeinde, und nun gar für ihn, den Ältesten, den Hüter der alten Ordnung, behandelt er ganz beiläufig, und ohne Widerspruch hört er den Vergleichsvorschlag seiner Tochter an:

„Sag' ihm, daß, wenn er kämpft, ihn die Gemeinde
Hinausstößt, daß er ewig mich verliert —"

Waldemar.

Und wenn er nicht kämpft, sollst ihm du gehören?

Maria.

Sag's ihm und mache dieses Wort zur Tat.
Nie hast du eine bessere getan!

(Waldemar sieht sie kopfschüttelnd an.)

O schweige nicht; sprich, süßer Vater, sprich!

Waldemar (küßt sie).

Geh jetzt hinaus — die Männer hör' ich kommen.

Leider verbirgt sich hier aber wieder eine der vielen traurigen Halbheiten des Stücks, die nicht das dichterische Geschöpf, sondern den Dichter belasten. Waldemar schüttelt den Kopf, das mag „Nein" heißen, kann aber auch soviel bedeuten wie Ännchens Wort aus dem „Freischütz": „Hat man nicht seine Not mit euch Liebesleuten!" Waldemar küßt seine Tochter, das heißt „Ja" oder müßte es doch heißen, wenn er ein anständiger Kerl ist, denn der Kuß deutet auf die innige Übereinstimmung der Seelen. Wollte er aber durchaus nicht, dann hätte er der Tochter mit einem kurzen aber bestimmten Wort zu verstehen geben müssen, daß das Mennoniten-Gebot „Du sollst nicht töten!" kein Tauschobjekt ist, und Maria hätte sich zu gut dafür halten sollen, sich als Preis für eine Pflichtverletzung anzubieten. Was aber machen, da Wildenbruch nicht will? „Die Männer kommen", und wir

müssen warten, was daraus werden mag. Bald soll uns Klarheit werden. Denn Reinhold wird von der Versammlung, die er natürlich vergebens um ihre Zustimmung zu der Übertretung anfleht, wie ein Schulbube abgekanzelt. Umsonst beruft er sich auf den „Gotteston des Donners", der ihm verkündet „Es soll der Mann nicht Unterdrückung leiden", umsonst beruft er sich auf den „Vater der Kraft", der nicht dulden könne, daß „seiner heil'gen Schöpfung schönster Traum, das Weib, mit schmutz'ger Frechheit besudelt werde". Da, auf dem Höhepunkte der Erregung, erhebt sich der Altvater und zieht „halblaut" die sanftesten Flötenregister der Überredung, gerade nachdem der härteste und kleinlichste aus der Schar dem Jüngling die Wahl gestellt: „Keine Gemeinschaft mit dem Blutvergießer". Und Maria hatte den Vater ja gebeten „Sprich sanft zu ihm". Handelt er also jetzt in ihrem Sinne? Reinholds Herz beginnt bereits zu wanken. Und da, in dieser kritischen und für einen feurig empfindenden und ehrliebenden Jüngling fürchterlichen Situation, erscheint plötzlich auf ihr Stichwort, wie ein schönes Gaukelbild, Maria (etwa so wie die Königin im „Don Carlos" auf der Schwelle erscheint und dem Streit des Infanten mit dem Herzog von Alba ein plötzliches gerührtes Ende bereitet), und der hart geplagte Reinhold deutet sich ihr Flehen und des alten Vaters Bitten so: Maria ist dir nun doch bestimmt, und für diesen schönen Preis die Waffe auszuliefern und von dem Blutvergießen abzustehen, das die Menonitensatzung verbietet, ist des Schweißes der Edlen und der Folgen, die für deine Ehre daraus erwachsen werden, nicht unwert. Vielleicht denkt er an diese Folgen auch nicht, und das wäre ihm angesichts der herrlichen Hoffnung, die ihm winkt, nicht sehr zu verübeln. Ob er sich jedoch Wort und Situation so deuten darf, wie er es tut? Hier ist die Stelle:

Waldemar (tiefbewegt, halblaut zu Reinhold).
Reinhold, mein Sohn, weißt du, daß ich dich liebe?
Reinhold.
Das glaubt' ich einst.
Waldemar.
Knabe, ich liebe dich
In dieser Stunde mehr denn je zuvor —
Geliebter Sohn, entsage diesem Zweikampf,

Ich weiß, du hättest tausendfach den Mut,
Mit ihm zu kämpfen, drum kannst du entsagen.
Dies heilige Gesetz der Menoniten,
Das Kampf verbietet, glaube, es ist gut.
Kein Schwächling war's, kein Feigling, der es schrieb.
Blut trägt sein schreckliches Gesetz in sich:
Vergossenes Blut schreit immerdar nach neuem,
Und es ersäuft die heil'ge Gotteswelt.
O eine Menschenbrust voll Kraft und Mut
Birgt so viel Segen der gequälten Menschheit,
Wenn sie mit sanfter Liebe sich vermählt.

Reinhold.

Wer wies euch so den Weg zu meinem Hrrzen?
Ich glaube doch, daß ihr mich herzlich liebt.

Waldemar.

Du trägst bei dir die Waffe des Franzosen.

Reinhold.

Wißt ihr das auch?

Waldemar.

Gib mir die Waffe her.
Mein Sohn, du sollst nicht töten! Gib die Waffe!

(Reinhold zaudert.)

Maria (plötzlich von rechts).

Die Waffe gib und rette die Geliebte!

Reinhold.

Maria!

Waldemar.

Meine Tochter!

Reinhold.

O ihr beide —
War's so gemeint? Hier ist die Waffe, nehmt sie!
Und hier, hier bin ich selbst, dein Sohn nun wieder,
Dein Reinhold — nun verstehe ich
Den ganzen Inhalt deiner milden Worte,
Bestanden ist die Prüfung nun — Maria,
Im Sturme riß ich dich aus Feindes Hand,
Nun ruh' in Frieden bei dem Mann des Friedens.

(Er umarmt sie.)

Maria.

Er wird nicht kämpfen, Vater.

Reinhold.

Nein, nein, nein.

Ich bin der Entscheidung eines unbestochenen Richters gewiß: nein, ein Recht, alles dies in seinem Sinne zu deuten, wie er es tut, solch ein Recht hat der junge Mann nicht. Er hat aus dem Gesäusel des Alten etwas heraus gehört, was streng genommen nicht darin liegt. Als feinfühliger Mensch mochte er sich freilich sagen, daß sein Pflegevater nicht mit einem Male die mildesten Herzenstöne rühren würde, wenn sich sein Sinn nicht inzwischen erweicht hätte — zugunsten seiner Liebe, heißt das — und Marias Hilferuf „Rette die Geliebte" war doch so eindeutig wie möglich. Und was Reinhold nicht wissen konnte, ergänzen wir, die Leser, die Hörer, die wir Zeugen jenes Zwiegesprächs der Tochter mit dem Vater geworden sind, kurz bevor „die Männer kamen". Und also darf Reinhold die Hand Marias als die seine ergreifen? Doch nicht, denn wir sind wieder einmal genärrt. Es kommt so wie uns schwante. Versprechen müssen gehalten werden, „Matthias soll sie haben" herrscht das Kollegium, und als der juristisch ungeschulte Reinhold den Oberpriester an das Wort mahnt, das der Schaukelgreis weislich gar nicht gegeben, das Versprechen nämlich, wofür er ihm die Waffe ausgeliefert, da empört sich der Graukopf, leugnet jede Verpflichtung und muß es sich dafür gefallen lassen, von seinem heißblütigen Pflegesohn ein „Komödiant" genannt zu werden. Das Wort ist in diesem Zusammenhange kränkend, auch trifft es den Nagel nicht auf den Kopf, denn ein Komödiant ist der unklare und inkonsequente Alte nicht. Wohl aber hat der Dichter für ihn mit doppelsinnigen Reden, mit Kopfschütteln, Küssen und Schweigen Komödie gespielt und Erwartungen in seinem Helden und uns rege gemacht, die um des Effekts willen getäuscht werden. Reine Wirkungen aber sind das nicht. Sie knallen fürchterlich, aber sie treffen uns nicht ins Herz.

Reinholds Irrtum trägt unterdessen noch eine zweite schlimme Frucht. Die französischen Offiziere, die im Weichselwäldchen ver-

gebens auf den Gegner im Duell gewartet, nennen ihn schriftlich einen elenden Feigling, und er ist, wie wir schon gespürt haben, so wenig Menonit, daß er unter der Last der Beschuldigung, an die die Taufgläubigen doch gewöhnt sein müßten, zusammenbricht. Dem eigentlichen Menoniten-Konflikt ist damit aber nur ausgebeugt. War es schon wunderlich, daß der in den Friedenslehren der Väter aufgewachsene Jüngling selber die Zweikampfsforderung stellt, so wird es im Verlauf der Handlung immer deutlicher, daß Reinhold ein hitzköpfiger junger Mensch ist wie andere auch, nur vielleicht noch etwas empfindlicher, und daß er in seinem Innren nichts zu überwinden hat, weder als er ein Leben vor die Mündung seiner Pistole fordert noch als der Schillsche Werber ihn in den Krieg ruft. Was für Seelenkämpfe hat sich der Dichter aber damit entgehen lassen! Wie ernst wäre der Konflikt geworden, wenn in das friedlich stille Tal der Schlachtruf gedrungen wäre, in friedliche Seelen, die, mystisch gläubig dahin leben, des göttlichen Gebotes voll, daß der Mensch kein Blut vergießen solle. Man denke sich Reinhold von solchem Schlage, einen reinen, stillen Jüngling, der die Satzung der Seinen wie ein Heiligtum verehrt und dem es in tiefster Seele vor dem Blut der Brüder und vor dem Kriege wie einer ungeheuren Mordtat graut. Und in dies fromme Gemüt griffe nun die brutale Gewalt, und die kriegerische Trompete machte seine Gründe erbeben, daß er sich, fast verblutend an dem Zwiespalt, schließlich nicht Rat mehr wüßte, für seine Ehre mit der Klinge und für das Vaterland mit seinem eignen Leib einträte! Wie erschütternd, wie mächtig hätte das werden können! Freilich wäre dazu erforderlich gewesen, daß die Grundlage des Menonitenglaubens richtiger und reiner erfaßt worden und seine Bräuche nicht nur als abgelebte Schrullen, seine Anhänger nicht nur als kleinlich-boshafte Egoisten hingestellt worden wären. Darin aber versah und verdarb es Wildenbruch von vornherein, und damit brachte er auch seinen jungen Helden um den tragischen inneren Kampf. Denn *seine* Menoniten sind niedrige Krämerseelen, selbstzufriedene Pharisäer, auf denen auch nicht ein Schimmer priesterlicher Weihe

und Würde liegt. Ein gewisser Justus, auf den alles wie auf ein Orakel hört, verkündet unter allgemeinem Beifall:

„Ich bin ein alter Mann und diene Gott
Und frage gar nichts nach dem Herrn der Erde;
Was kümmert's mich, ob der Napoleon
Mein Herr ist oder der da in Berlin,
Der König von Preußen."

Schill ist ihnen ein verrückter Abenteurer, und seinen Abgesandten, der ihnen Hab und Gut aus der Tasche schwatzen möchte, wollen sie schon „fassen". Der brave Justus freut sich des Fanges, als handelte es sich um einen Maulwurf, der ihm den Acker verdirbt.

„Heut' abend zappelt uns der Fisch im Netz,
Und morgen sitzt er in den Kasematten
Von Danzig."

Für diesen Biedermann ist auch die Ehre nur „ein hohler Topf", in den „diese Zappelmenschen alles Schlechte, Falsche, was unter ihnen spukt, von je gestopft". Mit diesen Jammerseelen nichts gemein zu haben, ist freilich für einen tüchtigen Burschen Ehrensache, und so hat es denn Wildenbruch seinem Reinhold nur allzu leicht gemacht. Als der Schillsche Werber kommt, steht ihm sein Herz schon weit offen. Die ersten Worte des Sendboten, die schönsten der Dichtung, mit der breiten symbolisierenden Bildersprache, die Wildenbruch so trefflich zu meistern versteht — und wir wissen, was Reinhold tun wird.

Reinhold.

Wer bist du, Mensch? Was bringst du uns für Botschaft?

Hennecker.

Botschaft des Rache-Geistes, der mich schickt.
Ihr, die ihr liegt in Ketten und in Banden,
Ihr, die ihr winselnd eurem nächt'gen Pfühl
Das Leid vertraut, das vor dem Blick des Schergen
Bei Tag in eures Herzens Tiefe flieht,
Ihr, die ihr sprecht die heil'ge deutsche Zunge,
Die aus der Menschheit klangerfülltem Munde
Gerissen werden soll — der Tag bricht an!
Der Wecker ruft — steht auf zum heil'gen Kampf.

Reinhold.

Kampf gegen wen?

Hennecker.

Bist du der einzige,
Der nichts erfuhr vom fürchterlichen Geier,
Der seinen Horst im Mittelmeer verließ,
Um Krieg, Verzweiflung, Wehgeschrei und Tod
Hinabzuschütteln auf die Menschen-Welt?

Reinhold.

Napoleon?

Hennecker.

Sprich leise diesen Namen,
Alles gehorcht ihm, auch die stumme Luft.

Reinhold.

Kampf wider ihn?

Hennecker.

Nicht wider ihn allein;
Rache an allem, was Franzose heißt!

Reinhold.

Ha, Schicksalsbote, den die Nacht mir schickt!
Komm, sag' mir mehr — die Farbe deiner Seele
Paßt zu der meinigen — wer stählte dich,
Daß du es wagst, solch eine Todesbotschaft,
Tötlich für sie, doch tötlicher für dich,
Bis unter Danzigs dräuende Kanonen
Mit dir zu tragen?

Hennecker.

Und weißt du denn nicht
Für wen ich's wage? — Sieh doch diesen Boden,
Auf dem wir stehen — das ist deutsche Erde —
Rings um dich liegt sie ganz in Dämmerung,
Ein ungeheures Antlitz voller Jammer,
In dessen Augen die Verzweiflung wohnt.
Hörst du die Bäume flüsternd sich bewegen?
Du meinst, es sei der Wind, du irrest dich,
Die Seufzer sind es, welche Deutschland stöhnt.
Siehst du die Tropfen perlen hier im Gras?
Du meinst, es sei der Tau — du irrest dich,
Die Tränen sind es, welche Deutschland weint —
O heil'ges Land, wann enden deine Schmerzen?

Schön ist es nun, wie die Liebe in ihm und das Vaterlandsgefühl zusammenwachsen, schön, wie auch die sanfte Maria,

die nach ihrem Herzen endlich auch noch ihre Sinne entdeckt hat, von der patriotischen Flamme mitergriffen wird — weniger schön, daß Matthias hinter die Pläne der beiden durch eine dramaturgisch immer malpropre Belauschung kommt. Reinhold will mit dem Werber fort zu Schill, am Abend desselben Tages noch, dessen Sonne emporsteigt wie das „Blutpanier der neuen großen Zeit". Und Maria? Sie schaudert vor dem schrecklichen Verlobten, der sie wie ein Wolf in sein Bett schleppen wird. So will und muß sie denn mit, und bei Reinholds Freunden in Berlin soll sie verborgen bleiben, bis ihr Geliebter vom Siegeszuge Schills heimkehrt. Daß der Lauscher durch diesen Rettungsplan einen Riß machen wird, wissen wir schon. Auch Maria hatte seine teuflische Nähe bereits empfunden, wie Gretchen den Hauch des Mephistopheles und Luise Miller den heranschleichenden Wurm. Jetzt steht er leibhaft vor ihr. Zwar könnte sie den Geliebten durch das theaterübliche Opfer ihrer Jungfräulichkeit retten, das nicht einmal einen Makel mit sich führte, denn sie würde eben nur des Matthias Frau. Das aber will sie nicht. Denn als er sie mit seinen Küssen überfällt, bricht das Entsetzen so unaufhaltsam aus ihr hervor, daß der Schreckliche darüber ergrimmt, und jetzt sollen beide fallen, Reinhold und Maria. Die Gemeinde wird zusammengeläutet, Matthias schwatzt etwas von dem „Buhlen" seiner Verlobten, und der alte Waldemar, der die Tochter vor den Insulten des Frechen schützen sollte, besteigt die Höhe seines Gimpeltums und nennt sie als Pendant zum Buhlen „Dirne". Der verratene Reinhold aber sagt der ordinären Sippschaft gründlich die Wahrheit. Er wirft das „Schandwort Menonit" von sich — und dafür soll er den Franzosen überliefert werden. Das verläuft alles in guter dramatischer und theatralischer Ordnung, und wenn es nicht gar so seltsam wäre, daß, wie zuvor Maria den Matthias, jetzt plötzlich Matthias den Reinhold ahnungsvoll hinter sich witterte, im ganzen auch der listen- und fallenreiche vierte Akt. Matthias bekommt die wohlverdiente Kugel, Hennecker entwischt zum Glück, Maria, die den todbringenden Aufruf Schills bei sich trägt, erliegt einem Herzschlag, und Reinhold wird auf den Wällen von Danzig zu

sterben wissen und in den Augen des Hauptmanns Despréaux kein Feigling mehr sein.

Und die Wurzel alles Übels, der Unglücksgreis Waldemar? Der bittet Sohn und Tochter um Verzeihung. Diesem Manne aber keinen Pardon, denn der würde nicht ihm, sondern dem Dichter zugute kommen, und Wildenbruch darf es sich selber nie verzeihen, daß er sein Drama auf dem faulen Grunde der ersten Szene aufgebaut hat. Jetzt ist es zu spät, und jetzt hilft kein Winseln um Erbarmen. Alles klagt dieses tragisch-gefügige, vielzüngige Werkzeug des Dramatikers an, der es zu keinem Abschluß hätte bringen können, wenn er die Stimme des natürlichen Gefühls und der gesunden Vernunft gehört hätte. Noch im vierten Akt entzündet sich sein Lederherz an dem Feuer von Reinholds Jugend:

„Ein Knabe — ach, so hold und liebenswürdig,
Ein Jüngling — so voll heißer Liebeskraft,
Ein Mensch, geschaffen zu der Menschen Freude."

Nun also, du Narr, warum hast du denn diesem herrlichen Menschen die Hand deiner Tochter verweigert und sie dem Schurken anverlobt, vor dem der Geist dich selber gewarnt? Und wenn du fortfährst zu salbadern:

„Du Gott der kalten Sterne, sage mir,
Warum denn machtest du den Herzensreichtum
Zum Fluche für den Menschen? Warum ewig
Gibst du den Sieg dem herzlosen Verstand?"

Warum? Weil solche Banausen es wollen, wie du einer bist. Tua culpa, tua maxima culpa! Und über die heillosen Schäden des Stücks, die du zu verantworten hast, Waldemar, Ältester der Menonitengemeinde, hilft uns alle Leidenschaftlichkeit, alles Nationalgefühl und die ganze tönende, nicht immer wählerische, oft auch leere Wortpracht des Stücks nicht hinweg. Wenn der bis zum Wahnwitz verliebte Matthias vor der Tür, die zu der schlafenden Maria führt, ausruft:

„Wie durst'ge Tiger
Belauern meine Sinne ihren Reiz,"

so ist das an sich ein sehr bezeichnendes Bild, aber es fällt aus

der Vorstellungssphäre des Redenden heraus und ist darum dramatisch unzulässig. (Vgl. den Abschnitt über die poetische Sprache im Drama im ersten Bande dieser Dramaturgie zum Kapitel „Iphigenie auf Tauris".) Denn wie kämen die Gedanken des Westpreußen auf die Tiger der Sahara? Wer sich an dergleichen berauschen und betäuben will, der findet allerdings seine Rechnung vollauf. Wie aber auch den Vorsichtigen und Mißtrauischen das feierliche Pathos der Szene des westfälischen Boten erheben wird, so wird schon der erste, Shakespearisch gefärbte Monolog Reinholds, der ihr voraufgeht, die Leser würdig auf jene poetische Höhe des Dramas vorbereiten:

„Schwarzäug'ge Nacht, geheimnisvolle Mutter
Der guten und der schrecklichen Gedanken,
Dich ruf' ich an; komm zu mir wie die Wölfin,
Die Romulus und Remus groß gesäugt;
Dies Herz, das voll Geduld und voll Gehorsam,
Voll kindisch angelernter Narrheit war,
Erfülle es mit deiner eis'gen Milch.
Die Ammenweisheit „Demut" werde Groll,
Und die Geduld, die knochenlose Puppe,
Die ein Betrüger in die Welt gesetzt,
Damit die hungrige und nackte Menschheit
Ein Spielzeug habe, das die Not hinweglügt —
Sie sei verdammt! hinab mit ihr zur Hölle
Des Rachedurstes, der mein Herz verbrennt!
Es ekelt mich vor dem beschmutzten Menschen,
Der meinen Namen trägt! Wo ist der Quell,
Der diesen Schmutz von meiner Seele wäscht?
Ah, du grauhaar'ger Fuchs, der du die Bibel
Wie eine lendenlahme Mähre reitest,
Ich kenne meinen Katechismus auch:
Wasser tut's freilich nicht — so tut es Blut! —
Blut trägt sein schreckliches Gesetz in sich —
Ha, alter Schwätzer, doch geschändet Blut
Schreit durstiger nach Blut als das vergoss'ne!"

Der Glücksstern des Dichters stieg hoch und höher. Die „Karolinger" konnte man anstaunen wie ein farbenprächtiges Gemälde, — im „Menoniten" erklang laut und vernehmlich ein persönlicher Ton, und der drang geradeswegs in die Herzen der Jugend, die damals andere Züge trug als die Jugend von heute.

Es gab noch kein Nietzschetum, nicht die lächerliche Vorwegnahme der Stimmung eines zur Neige gehenden Jahrhunderts, diese törichte Décadence, mit der man so lange im voraus kokettierte, daß sie um das Jahr 1900 schon nicht mehr lebensfähig war. Man begeisterte sich noch, man hatte noch Ideale. Unsre jungen Leute fühlten sich eins mit dem jugendlichen Reinhold: so mußte und wollte man lieben, das Mädchen und das Vaterland und so, als Jüngling schon ein Mann, dem Feinde gegenübertreten. Es war mehr als nur ein negatives Verdienst der Wildenbruchschen Dichtung, daß in ihrer rauschenden Flut kein Atom von Blasiertheit und Lüsternheit schwamm, kein unreines und unedles Körnchen. Sie war völlig bazillenfrei und darum doch kein destilliertes Wasser. An ihrem kräftigen Stahlgeschmack erquickten sich alle, die in einem Kunstwerk den Künstler selber finden wollen, und man fühlte leicht heraus, daß der Dichter in seinen Werken ehrlich und offen sich selbst gab. Seine patriotischen Worte hätten nicht so zünden können, wie sie es taten, wenn sein eigenes Herzblut nicht darunter wallte, und der Enthusiasmus, den seine Helden verkündeten und verbreiteten, glühte ihm selber in der immer noch jugendlichen Mannesseele. Darin vergleicht er sich Schiller, mit dem er die hohe Meinung von der Mission des Künstlers teilt, ohne alle Platensche Prätension und die schlimmere seines Dramenhelden Christoph Marlow. Er hat es für seinen Beruf gehalten, das „Feuer des Prometheus", das er in seinen Händen fühlte (laut seiner Vorrede zu der zweiten Auflage der „Karolinger"), nicht in unreinem Brande verschwälen zu lassen, und bis auf den heutigen Tag hat es immer nur dem Großen und Edlen geschienen. Er hat die Fackel wohl einmal nach dem Winde gerichtet, aber wenn sie seine Gebilde, Gerechte und Ungerechte, mit ihren Funken beseelte: der Grundzug seiner Werke war doch immer sein eigener, und der blieb, der er war, ehrlich und stark, schönheits- und vaterlandsfroh, begeistert und begeisternd.

Was Reinhold der Menonit begonnen, vollendete Harold der Angelsachse: die Jugend schwärmte für seine Helden wie für den Dichter. Der Enthusiasmus, den der erste Akt des neuen

Stückes entfesselte (das ebenfalls schon seine Wartezeit hinter sich und eine Umarbeitung erfahren hatte), ließ alle Bühnenerfolge der siebziger und achtziger Jahre hinter sich und machte auch besonnene Beobachter blind gegen die Schwächen der folgenden. Und doch gibt es selbst bei Wildenbruch kein zweites Drama, um dessen Tragik es so schlecht bestellt wäre, wie um den „Harold", und als hätte der Dichter Leib und Seele proportionieren wollen, beschert er uns einen dritten (den kritischen) Akt, in dem sich der Geist den Körper gebaut hat, der unwahre Geist einen unechten Körper. Denn dieser Akt ist eine wahre Musterkarte von Fehlern gegen die äußere und innere Wahrscheinlichkeit.

Zunächst die äußere. Die Szenerie ist der Park zu Rouen. Man erwartet hinter den Kulissen den Beginn eines Turniers, und das ist bekanntlich nichts Kleines. Man sieht Waffen, Kissen, Zierate aller Art vorübertragen, zwei Diener wetten, der eine auf den Sachsenherzog, der den Eisenschimmel Wilhelms von der Normandie reiten soll, der andere auf einen Stern der Turniere, Montgomery. Der Seneschall nennt das edle Kampfspiel „der Feste größtes für unsre schöne, lustige Normandie", und Harold, der sich entschlossen hat, um sein Herz vor Gefahren zu schützen, noch vor dem Turnier nach England zurückzureisen, versichert selber, daß ihm das Herz im Busen bei der kriegerischen Festlichkeit aufgehe. Wir sehen den zweiten Preis, den die Richterin dem Sieger an den Helm zu stecken hat, ein feines Seidengewebe, einen gestickten Schleier, und hören von dem ersten Preis, einem goldnen Kranz, den sie dem Helden mit einem Kuß auf die Locken drücken soll! Die Preisrichterin aber ist Adele, Wilhelms Tochter, Harolds Augen- und Herzenstrost. Da gibt es denn für den Hof alle Hände voll zu tun. Wilhelm muß dem Turnier beiwohnen, selbstverständlich, denn seine Abwesenheit hieße die Ritter kränken, und ihn bindet die höfische Pflicht schon um seiner Tochter und Harolds willen, denn von dessen Reiseplänen hört er erst später. Da werden denn hinter der Szene die weitläufigen Vorbereitungen fast schon beendet sein: die Ahnenprobe der Kämpfer, die Schaustellung von Helm und Schild, die Bekanntmachung der allgemeinen Turnier-Gesetze und der besonderen

Bestimmungen, die Prüfung der Waffen (der Lanzen und Schilde) — das alles erfordert Zeit, denn man rüstet kein Turnier von einer Stunde zur andren, so wenig eine militärische Parade improvisiert werden kann oder ein Handikap. Und das festliche Schauspiel verlangt viel zu viel Hingabe und Aufmerksamkeit von allen Beteiligten, als daß diese Zeit und Stimmung gehabt hätten, daneben noch an andere Dinge zu denken, und gar an wichtige. Nun verläuft aber bei Wildenbruch die Sache so: von den Zurüstungen zum Turnier erfahren wir zwar allerlei, wann es jedoch beginnt, das kündet uns keine Fanfare, und jedenfalls ist es längst im Gange, als Herzog Wilhelm, der geborene Festvorsitzer, und Prinzessin Adele, die Preisrichterin, immer noch auf der Bühne zu schaffen haben, von dem Seneschall, der bei einem Turnier auch kein Statist ist, nicht zu reden. Vielleicht aber beginnt es erst, wenn Harold sich um der schönen Jury willen plötzlich wieder zum Bleiben entschließt, also in der fünften Szene, in der Wilhelm die Weisung gibt:

„Führt ihn, Seneschall,
Mit meinen eignen Waffen laßt ihn kämpfen!
Und nun zum Siege."

Und Harold geht — und Herzog Wilhelm der Normanne, dem soviel daran liegt, sich Harold zum Freunde zu gewinnen, bleibt wieder zurück, d. h. auf der Bühne, anstatt sich hinter die Kulissen zum Turnier zu begeben. Wider allen Anstand und alle Repräsentationspflicht! Er schaut nicht einem einzigen Gange Harolds zu! Und warum! Weil er auf der Bühne mit dem Erzbischof von Canterbury Wichtiges zu verhandeln hat — und das geht doch gewiß vor? O nein, das tut es durchaus nicht, denn der liebestrunkene Harold hat in seiner Offenheit dem Herzog kein Hehl daraus gemacht, daß er jetzt so lange zu bleiben gedenke, bis Wilhelm selber ihn gehen heiße — für jene Unterhaltung wäre also die Stunde immer noch früh genug gekommen, und zunächst hatte Wilhelm ganz einfach das zu tun, was das Turnier und die Rücksicht auf den edlen Gast und Freund von ihm verlangten. Und so seine Angehörigen und Leute auch. Sei es denn aber. Wilhelm soll nun einmal nach des Dichters

Willen so unhöflich wie möglich sein. Also Harold geht mit dem Seneschall. Er betritt die Schranken, meldet sich zu dem bereits vom Programm gestrichenen Kampf, vollzieht alle umständlichen Formalien, wirft sich in die Rüstung, und das geht nicht so leicht wie in einen Frack, läßt sich das Pferd vorführen, die Waffen darreichen usw. usw., Dinge, die zusammen nach meiner Schätzung mindestens eine halbe Stunde Zeit erfordern — aber acht Zeilen nach seinem Abgang meldet uns schon ein Hörner-Tusch hinter der Szene, was der Normannenherzog in die Worte zusammenfaßt:

„Mit allen Kräften streitet Harold dort
Um einen Kuß von meiner Tochter Lippen."

Und Wilhelm ist nicht dabei! Und zu allem Überfluß kommt nun auch die Preisrichterin, die wir mit genauer Not zum Turnier abgehen sehen und die kaum ihren erhöhten Platz unter dem Baldachin eingenommen haben kann, schon wieder zurück — bevor die Kampfspiele ihr Ende erreicht haben. Deß wundert sich sogar der Erzbischof, und das findet auch ihr Vater, der höchstens eine Minute auf dem Turnierplatz zugebracht hat, nicht in der Ordnung, denn er nennt sie mit gemütlichem Vorwurf „pflichtvergessen". Sie aber bittet stürmisch, ihr das Richtamt abzunehmen, für das ihr längst die Kompetenz fehlt, und ist überglücklich zu erfahren, daß sie es getrost behalten kann, da Herzog Wilhelm ihrer Liebe zu Harold kein Hindernis in den Weg rückt. Dann also schleunigst zurück zum Kampfplatz, vielleicht kommt sie noch grade rechtzeitig! Sie macht also eine Wendung zur Kulisse, d. h. zum Turnierplatz. Da aber, was geschieht? Fanfaren von rechts. Und Wilhelm erklärt:

„Horch, die Drommeten künden, daß er naht.
Der Page bringt den Kranz — denk deiner Pflicht."

Welcher Pflicht? Den Sieger zu krönen? Das hätte sie nur tun dürfen, wenn sie, anstatt sich beständig auf der Bühne herumzutreiben, dem Turnier ordnungsmäßig beigewohnt und sich über Kampf und Sieg mit eignen Augen ihr Urteil gebildet hätte. Und wäre die Entscheidung wirklich während ihrer kurzen Anwesenheit auf der Tribüne gefallen, dann hätte es sich immer

noch geziemt, dem Sieger den Kranz vor der versammelten Ritterschaft und dem Volk auf die Stirne zu drücken, und nicht in einem abgelegenen Gartenwinkel, wo man die durchgebrannte Preisrichterin seltsamerweise auch sogleich vermutet. Denn wirklich kommt der bereits abgesessene Harold im Kreis der Pagen und Barone und holt sich seinen Preis, den Kranz und den Kuß. Und damit hat das wunderliche Turnier, das ordnungswidrigste, das je abgehalten sein mag, sein seltsames Ende erreicht.

Ich glaube von diesen Dingen nicht zu viel Wesens zu machen und habe oft genug betont, daß Zeit und Raum auf der Bühne symbolisch sind. Aber eine gewisse Wahrscheinlichkeit muß auch der abgekürzten Raum- und Zeitrechnung auf dem Theater innewohnen, wenn wir nicht ungläubig werden und lachen sollen und die Kunst der großen Dichter besteht darin, daß sie uns Zeit und Raum über dem psychologischen Zusammenhang in der Entwicklung ihrer Helden vergessen machen. Wildenbruch erinnert uns jedoch beständig daran, wie kostbar die Minuten sind, wenn er den obersten Kampfherrn, den vornehmsten Kämpfer, die Preisrichterin, den Seneschall, die von Gott und Rechts wegen hinter der Szene beim Turnier zu tun haben müßten, nicht von der Bühne läßt oder höchstens doch für einen kurzen Augenblick, so eilfertig, als wollten sie sagen: „Ich bin gleich wieder da." Das ist ein Widersinn, der nicht geduldet werden sollte. Die Zeit ist vorüber, in der man einen Theaterbrief mit einem einzigen großen Federstrich in einer Sekunde schrieb. Kinder, die mit dem Schulranzen die Bühne verlassen, um vier Stunden lang die Klassenbank zu drücken, können nicht nach fünf Minuten bereits zurück sein, ohne den Verdacht zu erwecken, daß sie geschwänzt haben. Und ähnlich geht es uns mit dem Turnier in Rouen. Unser gesunden Sinne erheben dagegen Einspruch. Das ist ja alles Schwindel, sagen wir uns und den edlen Rittern und Damen: Entweder das Turnier, oder eure Herzenskämpfe und Verhandlungen auf der Bühne. Vereinigen lassen sich so weit von einander getrennte Dinge nicht. Und da wir euch auf dem Podium sehen und hören, zwingt uns nicht zu glauben, daß ihr gleich

zeitig einem Turnier beigewohnt hättet. Dies Turnier ist einfach eine Lüge.

Nun glaubt man zwar den Hamletschen Cherub zu sehen, der seinerseits sieht, wie Wildenbruch zu solcher Mischung unverträglicher und unvereinbarer Dinge gekommen ist. Er hat seinen Helden auf alle nur erdenkliche Art von der Hauptsache ablenken wollen, dem Inhalt des Versprechens, das er ihm leisten und durch einen Eid bekräftigen soll. Daher nun die verwirrenden Vorbereitungen zum Turnier und Harolds Kampf und Sieg; daher das Walten der Frau Minne, das allein schon ausreicht, einen klaren Kopf zu betäuben; daher nun auch noch die Lust des Saitenspiels und Gesanges (eines Liedes vom alten Taillefer), und der heiße Wonnetrank, das „Normannenblut", das dem beglückten Harold so köstlich mundet. Und somit, mochte sich der Dichter denken, habe ich alles getan, um das, was kommen soll, möglich zu machen? Er hat sich geirrt. Er hat Unmögliches mit Unmöglichem erkauft: den unmöglichen Eid mit dem unmöglichen Turnier. Und wäre auch nichts unterblieben, uns Harolds Tun subjektiv begreiflich zu machen: das hätte immer noch nicht ausgereicht. Denn wenn ein Drama nicht auf stärkerem Grunde ruht, als auf einer augenblicklichen Sorglosigkeit, einem Rausch von Wein oder Liebe, einem Irrtum oder einem Mißverständnis, dann könnte das tragische Leid unserer Brüder und Schwestern auf der Bühne uns, den Zuschauern, niemals zur ästhetischen Freude werden. Oder wir wären schadenfrohe, rohe Gesellen. Wie das Schicksal muß es kommen, unvermeidlich. Das dramatische Räderwerk steht nicht still, nur weil ihm ein Sandkorn zwischen die Speichen gekommen ist.

Die Sache aber, um die es sich handelt, ist diese: Wilhelm der Normannenherzog hat dem schwachen König Eduard von England das Versprechen abgelockt, daß er der Erbe der britannischen Krone werden solle. Das Versprechen streitet gegen Eduards bereits gebrochenes Gelöbnis, keine Normannen in das Land zu rufen, aber auch gegen die Thronansprüche Harolds, dessen Vater, Graf Godwin jenem Eduard zu Winchester einst die

Sachsenkrone auf das Haupt gesetzt. Von jener Übereinkunft zwischen Wilhelm und Eduard weiß Harold nichts, und beide hatten Grund davon zu schweigen, weil Harold alles daran gesetzt haben würde, den Vertrag zu zerreißen. Nun aber ist der Augenblick gekommen, den blonden Harold durch Wilhelms Tochter an den Normannenherzog zu ketten, und grade und offen hofft dieser mit ihm unterhandeln zu können: Adele für die Krone Englands. Robert von Jumièges aber kennt den jungen Sachsenherzog besser und weiß, daß er auf diesen Handel niemals eingehen wird. Darum rät er zur List. Harold solle ihm zum Dank für Adelens Hand geloben, Wilhelm zu allem zu verhelfen, was Eduard ihm versprochen; er werde denken, es handle sich um Eduards Güter in der Normandie — und darauf geht Wilhelm nach einigem Zaudern, wenn auch widerwillig, ein. Ein Eid soll dem Betörten dann vollends die Hände binden. Und so geschieht es. Der beglückte Harold kommt dem Vogelsteller selber entgegen: „Stellt eine Ford'rung für Adelens Hand." Und so spinnt sich nun der Dialog ab:

Wilhelm.
Ihr wißt den Grund, der mich nach England führte,
Und was in England Eduard mir versprach?

Harold.
Er sagte, daß er euch sein Wort verpfändet
Für eine Erbschaft in der Normandie —
Sprecht ihr von dem, was mir der König sagte?

Wilhelm.
Von Eduards Erbschaft — ja — kommt denn, gelobt mir,
Daß ihr mir helfen wollt, das zu erlangen,
Was Eduard, Englands König, mir versprach. —
(hält ihm die Hand hin)
Dünkt's euch zu viel? Ihr zaudert?

Harold.
Sei's darum —
Die Gegengabe, die ich euch verschulde,
Für euer königliches Gastgeschenk,
Will ich nicht wie ein Wucherer beschneiden —
(schägt ein)
Was Eduard, Englands König, euch versprach,
Hilft Harold euch erlangen.

Wilhelm.

An das Herz mir
Und wachse dran mit tausend Wurzeln fest!
(Sie umarmen sich.)

Nun treten Wein und Lieder in ihre Rechte, bis Harold sich anschickt, den Eid zu leisten. Zwar zuckt er schrecklich zusammen, als er sieht, wer ihm den Eid abnehmen soll: der verräterische Erzbischof von Canterbury, der alte Feind seines Hauses. Aber er bezwingt sich und weigert nicht, was er einmal zugesagt.

Robert.
Ihr wißt, welch' einen Eid ihr schwören sollt?

Harold.
Bin ich ein Kind? Zur Sache nur, zur Sache.

Robert.
So legt die Hände auf dies Kruzifix.
(Wilfried kniet nieder, das Kruzifix emporhaltend.)
Die Erbschaft, welche Eduard ihm versprach,
Helft ihr erlangen Wilhelm dem Normannen.

Harold (für sich).
Erbschaft?
Die Erbschaft in der Normandie —
Ja, ja, — ich weiß, — so sagte König Eduard —
(er faßt das Kruzifix mit beiden Händen)
Die Erbschaft, welche Eduard ihm versprach,
Helf' ich erlangen Wilhelm dem Normannen.
Das schwöre ich.
(Läßt die Hände sinken.)
Und also ist's vollbracht.

Zu bald erfährt er dann, was er beschworen, und wie ein Rasender, ganz außer sich gesetzt, sucht er in wilder Flucht den Weg nach England.

Durfte und konnte nun Harold diesen unglückseligen Eid in seiner Gemütsverfassung überhaupt schwören? Auch wenn man zu allem, was ihn entschuldigen könnte, noch seine Jugend rechnet und das Vertrauen, das ihn ehren würde, behaupte ich: nein. Bei dem ungeheuren Gewicht, das dem Eide damals innewohnte, dem rein formalen Eid, einerlei ob erschlichen und erlistet, dem Gewicht also, das Wildenbruch selber im Fortgang der Tragödie so hart betont, ist es von einem fürstlichen Jüngling undenkbar,

in den Tag hinein solch ein unbestimmtes Gelübde zu leisten, denn schon die beiden Namen, die die Eidesformel enthielt, mußten ihn warnen: Eduard und Wilhelm. Er wußte, daß der alte König ein Schwächling war, dessen Entschlüsse von heute der Wind von morgen verwehte, und er konnte unmöglich schon vergessen haben, wie schwer er selber Eduard und Wilhelm einst gekränkt. Zudem hatte ihn der Geist vor Wilhelm immer gewarnt, trotz des aufrichtigen Wohlgefallens, das dieser an ihm gefunden, und der Liebesbeweise, die er ihm in Rouen gegeben. Solchen Männern gegenüber gebot auch schon die einfachste Klugheit Vorsicht, und es war ja so leicht, Aufklärung zu fordern und das vage Versprechen durch eine bündige Angabe des Schwurobjekts ersetzen zu lassen. Überdies ist Harold nicht entfernt so sorglos, wie man uns glauben machen möchte. Wenn er sich einen Augenblick bedenkt, Wilhelm seine Hilfe auch nur zur Erlangung der „Erbschaft" in der Normandie zu leihen, dann liegt in diesem Zaudern ein sehr vernehmlicher Protest gegen jeden Eingriff in seine eigenen Rechte. Am liebsten hätte er auch diese „Erbschaft" nicht aus den Händen gelassen. Und nur das Glück, das der Normanne ihm mit Adelens Hand geschenkt, stimmt ihn nachgiebig. Ist denn auch das Wort mißzuverstehen: „Sei's darum"? Das heißt: zwar forderst du viel, doch soll es dir werden. Und er fügt ausdrücklich hinzu, er wolle seine Gegengabe nicht wie ein Wucherer beschneiden, das heißt also: ich bin mir wohl bewußt, daß auch meine Gabe Wert hat. Und solch ein Mann sollte nicht alles aufbieten, zunächst einmal genau zu erfahren, um was es sich handelt, damit er seinen Rechten nichts vergebe? Daß Wilhelm ihn dabei direkt belügt, nur nebenher, denn Harold fragt ihn verbotenus „Sprecht ihr von dem, was mir der König sagte?", und der andere scheut sich nicht mit einem Ja darauf zu antworten und wußte doch auf das Bestimmteste, daß der alte Eduard dem Jüngling von der Erbschaft der Krone nichts gesagt hatte noch gesagt haben konnte. Als Harold sich nun anschickt, sein Versprechen durch den Eid zu besiegeln, warnt ihn das Gefühl noch deutlicher. Er zuckt bei Jumièges Anblick „schrecklich zusammen", und unterbricht den Erzbischof, indem er das Wort

„Erbschaft" vor sich hinmurmelt und noch einmal vor sich hinsinnt, das werde nichts anders sein als jene Erbschaft in der Normandie. Ja, warum denn aber statt des Selbstgesprächs nicht eine laute, offene Frage? Konnte er denn wirklich annehmen, daß Eduard ihm reinen Wein eingeschenkt haben würde, und hatte der König sein Wort nicht schon gebrochen, als er die Normannen nach Dover rief? Alle diese Gründe drängen dahin, Harold den gegenstandlosen Eid nicht zuzutrauen. Er, der seines Vaters Verdienste und Rechte sowohl gegen die des Königs abwägt und der trotz Wein, Weib und Gesang auch seine Gegengabe nicht zu niedrig einschätzt: Harold kann diesen Eid ins Blaue hinein nicht leisten.

Da er ihn aber nun einmal geleistet hat — leider! — so bindet er ihn meines Erachtens gleichwohl nicht. Denn man hat ihn schändlich betrogen. An der starren Formel ist zwar nicht zu drehn und zu deuteln, aber der Kommentar dazu belastet Harolds Gegner weit schwerer als ihn selbst, und es ist merkwürdig, daß Wildenbruch und er alles unterlassen, dem Volke, das den Meineidigen schreiend verläßt, den wahren Sachverhalt mit ein paar Worten aufzuklären. Auch noch ein Dritter wäre dazu imstande gewesen, der junge Diakon Wilfried, der zufällig dabei stand, als Erzbischof Robert und Herzog Wilhelm über die Eidesformel Rats pflogen. Aber der glaubte (und das begreift sich), er sei gebunden durch das Versprechen, zu schweigen, das er seinem Oberen geleistet; und als er sein bedrücktes Herz endlich entlastet, ist es bereits zu spät. Die Kirche hat ihren Bannfluch mit seinen eignen Lippen schon verkündet, und Harold hat den Bringer der Verdammnis niederstoßen lassen. Nur mühsam enthüllt der Sterbende dem Bischof Stigand, was er weiß, und zu spät erfährt er, daß er Unrecht getan. Er hätte also sprechen dürfen und müssen. Aber dann wäre das Stück um eine effektvolle Szene gekommen. Und es wäre sehr wohl möglich, daß seine Reden nichts gefruchtet hätten, wenigstens bei der großen Menge nicht, für die der Eid immer Eid bleiben wird. Aber bei einigen Gerechten vielleicht doch, und auf deren Seite stehen wir, das Publikum. Denkt und empfindet der Pöbel zu des Sachsen-

königs Harold Tagen anders — unser modernes Gefühl hält dafür, daß der erlistete Eid den Betrogenen so wenig verpflichte, wie das untergeschobene Blatt, auf dem die Klausel steht, die Wallensteinschen Generale, und es ist um die Wirkung eines Dramas immer schlecht bestellt, das auf überlebten Bräuchen und Begriffen fußt, statt auf den immer gleichen Rechten der Vernunft und der Leidenschaften. Das richtet sich nicht gegen den Eid überhaupt, der der Justiz zur Ermittlung der Wahrheit unentbehrlich ist, sondern nur gegen die ungebührliche Bedeutung, die der allgemeine Glaube in dem Drama einem solchen auf irrtümliche Voraussetzungen hin geleisteten Eid beilegt: einem Gelöbnis-, keinem Bestätigungseid. Wenn sich die heutigen Rechtsbegriffe überhaupt auf Harolds Eid anwenden ließen, der unter keinen der Paragraphen des Reichsstrafgesetzbuchs fällt, dann hätte der junge Sachsenprinz höchstens einen fahrlässigen Eid geleistet, und niemand hätte das Recht, ihm einen dolus vorzuwerfen, da ihn nur seine Torheit belastet. Das scheint auch Harold einzusehen, denn als ihm im vierten Akt der Diakon Wilfried den päpstlichen Bannfluch bringt, schlägt er sich ostentativ vor die Stirn. Wir also sprechen ihn nach unsrem heutigen Empfinden frei, da wir ein andres nicht gelten zu lassen brauchen, so wenig wir gezwungen werden können, uns in die Gefühle der Mormonen oder der Menschenfresser zu versetzen, in die Zweiweiberschaft der Juden, ihr Verbot am Sabbat Waffen zu tragen (siehe Otto Ludwigs „Makkabäer"), oder das Institut der germanischen Eideshelfer (s. Hebbels „Nibelungen"). Darum ist aber leider auch alles, was aus dem unglaubwürdigen Eid erwächst, für uns ästhetisch nicht vorhanden. Und trotz aller Schreckensrufe, aller Kometen, alles Blutvergießens: wir bedauern zwar den lockigen Harold, daß er sich so plump hat übertölpeln lassen und daß er dafür nun bei Hastings so früh dahin muß, aber wir schütteln zugleich auch den Kopf über den unklugen jungen Mann, der für den dümmsten Streich seines Lebens so bitter büßen muß, und dem wir noch ganz anders zürnen würden, wenn uns sein ritterlicher Sinn und sein Heldenmut nicht wieder versöhnten. Prüfen wir uns jedoch schärfer, dann gilt unser Groll gar nicht

ihm, auch nicht seinen Gegnern, sondern dem Dichter, der ein unmögliches Versprechen mit unechten Künsten und damit zugleich die beiden letzten Akte der Tragödie möglich gemacht hat. Verloren wäre Harold freilich auch dann gewesen, wenn er in Rouen dem unverhüllten Ansinnen des König, ihm zur englischen Krone zu verhelfen sein „Nein" entgegengesetzt hätte. Aber lieber das und zwei Akte weniger, oder vielleicht überhaupt keine Harold-Tragödie, als eine, die kein Recht zu leben hat. Und auch noch mit einer schweren äußeren Unwahrscheinlichkeit müssen die beiden letzten Akte erkauft werden. Als er erfahren, welchen Eid man ihm abgelockt, rennt Harold wild davon; aber er kehrt wieder (d. h. auf die plötzlich menschenleere Bühne), denn der Park ist von Bewaffneten umzingelt. Da kommt Adele, und der gehetzte Mann, dem jede Minute Gefangenschaft oder Tod bringen kann, ergeht sich mit ihr in einer längeren Liebesszene. Und wirklich fällt es niemand von Wilhelms tausend Rittern ein, ihn dort zu suchen. Adele kann ihn unangefochten mit in ihr Zimmer nehmen. Von dort führt ein verborgener Gang ins Feld, und durch diesen kann Harold entwischen. Dann hätte die riskante Liebesszene aber wirklich ebensogut oder noch besser von den beiden in Adelens Gemach abgespielt werden können, als in dem von Feinden wimmelnden Schloßpark. Aber es ist, als hätte der Dichter in dem dritten Akt alles von Unmöglichkeiten häufen wollen, was er zu ersinnen vermochte.

Harolds Eid teilt das Stück augenfällig in gut und böse. So anfechtbar er selbst und seine Folgen, so tüchtig, ja so vortrefflich ist fast alles, was ihm voraufgeht. Ich habe das Lob des ersten Aktes schon oft gesungen, und ergreife jede Gelegenheit, es zu wiederholen, mit Freuden. So vollständig, so klar und dabei so dramatisch und theatralisch zugleich ist die Exposition. Die Gewalttat, die die normannischen Barone an den Bürgern von Dover verübt, tritt mit dem blutenden Ordgar leibhaft vor uns hin und wird für Harold und die Seinen zum greifbaren Anlaß, Stellung gegen den König und den ehrgeizigen Wilhelm zu nehmen, der draußen zähneknirschend — wir glauben ihn zu sehen — und vergebens an das Tor der Godwin-Burg pocht.

Von Szene zu Szene schwillt der Wind zum Sturm und der Sturm zum Orkan, bis König Eduard den trotzigen Jüngling richtet und Gräfin Gytha jedem Wort und jedem Schritt ihres herrlichen Sohnes, den sie „ihren Gebieter" nennt, beitritt; stolz wie Niobe, schließt sie die schwarzgekleideten Kinder wie die Fürstin-Witwe von Messina in die Arme und ruft die Mütter von England auf, ob ihrer eine glücklicher sei als sie. Zwar könnte man darüber rechten, ob der kleine Wulfnoth den Wölfen des Königs so rasch als Geisel ausgeliefert werden dürfte, wie Harold es geschehen läßt — aber motivieren läßt sich auch das, denn die Normannen sind in der Überzahl, und Gytha hüllt „sein unschuldsvolles Leben in einen Panzer grausenvoller Flüche", der (so sagt uns das hoffende Herz) stark genug sein wird ihn zu schützen. Mit den abziehenden Verbannten wandert das Recht und die Kraft. Es ist als ob der Boden unter ihnen schütterte. Ein theatralisch geradezu prachtvoller Akt!

Nicht ganz so einheitlich, aber doch immer noch einfach und verständlich gibt sich auch der zweite. Wir hören aus Wilhelms eigenem Munde, daß König Eduard „kraft heil'gen Eides" ihn nach seinem Tode zum Kronerben eingesetzt; wir hören, daß Harold mit zwanzig Schiffen aus Flandern gegen England aufgebrochen; wir wissen, welche Gefahr Eduard, Wilhelm und — dem kleinen Wulfnoth damit droht, den Herzog Wilhelm der Hut seiner Tochter Adele übergeben. Der Knoten zieht sich fester zusammen. Überaus klug ist mit Harolds Heerzug das Geschick der dreißig Bürger von Dover verkettet, die die wütenden Normannen den Erschlagenen des ersten Aktes nachschicken möchten und die der jämmerliche König wirklich zum Tode verurteilt. Nachher aber ruft er, zwischen Reue und Schwäche kämpfend, den heranrückenden Harold in die Tore von London, und die verlorenen Dreißig sind befreit. Der junge Sachse huldigt dem König, der sich schon entthront glaubt, aufs neue. In tiefer Rührung nimmt der Halbmann dafür den großmütigen Jüngling, sofern er es überhaupt vermag, unter seinen Schutz, und da er den Knaben gegen Recht und Versprechen dem Normannenherzog zur Bewahrung überlassen, will er ihn aus dessen Händen auch

wieder befreien. Er händigt dem jungen Harold, der den Bruder selber holen will, einen Talisman aus: Adelens Bild, das ihm seines Feindes Herz öffnen werde. Denn Wilhelm hat dem alten Eduard mit dem Porträt auch das romantische Versprechen gegeben, jeden heilig zu halten wie einen Freund, den er, „gefeit mit diesem Bilde", zu ihm senden werde. Ein sentimentaler Tropfen, der sich in das bis dahin ganz gesunde Blut des Stückes mischt und der es bald schon bedenklich verfälscht! Eine alberne Eifersüchtelei wandelt Harolds großgesinnte Mutter an. Als er von dem Bilde der Schönen spricht, das ihr den Sohn sichern soll, gibt sie die Frage zur Antwort: „Wer aber sichert seine Seele mir?" Wir ahnen Böses. Wie sie sich zur ungeeignetsten Zeit mit der überflüssigen Sorge plagt, die schönen Augen der Prinzessin könnten ihn von seiner Pflicht abwenden, wird sie ihn vermutlich auch ebenso grundlos und zur Unzeit für den Zauber verantwortlich machen, der die beiden reinen jungen Herzen umspinnt. Und richtig, so kommt es auch.

Das Bündnis wird geschlossen, der verhängnisvolle Eid geschworen. Und nun, was nun? Nicht um ein Haarbreit wankt der betrogene Harold von seiner Sache. In einem Fischerkahn arbeitet er sich durch Wind und Wellen nach England. Sein erster Weg ist zum König, vor den er hintritt, ein verwandelter Mann, bleich und verstört, als hätte er mit Gespenstern zu nacht gegessen wie Macbeth. Er will den erschlichenen Eid zerbrechen und allen Flüchen in Zeit und Ewigkeit trotzen. Und Eduard, der schwachmütige Eduard, will ihm im Eidbrechen Gefolgschaft leisten. Er bittet Harold nur (wie Isolani den Oktavio Piccolomini), er möchte es ihm dereinst bei Gott gedenken, daß er ihn gewarnt habe — dann aber läßt er die Krone holen, den treuen Bischof Stigand mit Volk und Edlen herbeirufen und proklamiert Harold zum König. Das sollte möglich sein? Eduard, der sein Versprechen an Wilhelm mit einem Eid bekräftigt hat (vergl. II, 2) so gut wie Harold den seinen, derselbe Eduard, der den zum Eidbruch entschlossenen Sachsen wie ein Ungeheuer anstarrt, unfähig solchen „Mut" zu fassen, dieser Schattenmann sollte es wirklich wagen, mit klarem Bewußtsein den Zorn des Himmels

und den Fluch der Menschen herauszufordern? Er sollte es ohne Zittern und Zagen zulassen, daß der Furchtbare, der

„sich losreißt von der Menschen Satzung,
Die heil'ge Schwäche des Gewissens abwirft,
Durch Höllenglut von Schwachheit rein geglüht,"

daß Harold sich vor seinen Augen die Krone aufsetzt, die „zum Ring gekrümmte goldne Schlange"? Da verläßt mich meine Menschenkenntnis gänzlich. Zwar Harold mag und darf tun was er will. Der hat sich dazu ein Recht erlitten und erstritten. Der mußte den Kampf mit der gleißnerischen Welt aufnehmen und durchfechten. Aber Eduard? Wir haben den gekrönten „Irrtum der Natur" zu nahe betrachten können, als daß wir ihm den Mut und die Kraft der Giganten zuzutrauen vermöchten. Widerrufen darf solch' ein Schwächling seine Worte, so oft er will — aber den Schreckniſſen der Hölle, die sich um den Meineid lagern, trotzt ein Eduard nicht. Harolds Taten sind moralisch ein Kinderspiel gegen das, was Eduard tut — welche Worte bleiben übrig, diesen zu kennzeichnen, wenn der arme hintergangene Harold in Eduards Phantasie schon zur Gottesgeißel wird, zum Antichristen, der am Ende aller Tage kommt? Aber wozu der Frage nachgrübeln? Der Fall ist eben unmöglich.

Und ganz so unmöglich nenne ich Sythas Verhalten bei der schreckensvollen Heimkehr ihres Sohnes. Sie sieht in seinem Antlitz — was sogar seine Feinde schreckt und bändigt — die Spuren der furchtbarsten Seelenkämpfe, und hilft sich darüber mit ein paar zärtlichen Wendungen hinweg. Er hat ihr den jungen Bruder aus der feindlichen Fremde nicht zurückgebracht — das darf sie ängstigen, gewiß. Aber auch damit findet sie sich leichter ab, als eine Mutter sollte. Sie ist sogar auf Wulfnoths Tod gefaßt, denn „War das Kind gestorben, als du hinüberkamst?" fragt sie ihren Sohn. Und als er schweigt, besteht sie hartnäckig darauf zu wissen, wer es ihm verboten, das Kind heimzubringen, trotz seiner lauten und stummen Bitten und der erschütternden Sprache seiner verstörten Mienen. Ob „sie" es gewesen, Adele, die „Schlange" (natürlich!), die ihr die Seele des Sohnes gestohlen? Sie macht ein unerhörtes Aufhebens davon,

daß er mit der gepanzerten Hand zur Abwehr ihren Arm ergreift, als sie ihm Adelens Bild vom Halse reißen will (für mein Gefühl in ihrem lächerlichen Pathos die unerträglichste Stelle des ganzen Werkes) und stempelt sie — wiederum natürlich im Sinne solcher Weiberdeklamationen! — zur „Dirne des Normannen"! Und als der gefolterte Harold ausruft: „Hör' sie nicht Gott .... Nimm den Donner und triff mein Haupt!", hat sie sogar die Stirn, den Wunsch zu dem ihrigen zu machen; nur früher hätte es geschehen müssen, damals, als er zu den Normannen ging! Und die polternde Törin, die nicht warten will, bis der Sohn ihr unter vier Augen aufgeklärt, was eben nicht für aller Ohren taugt, weist mit dem Finger auf den Unschuldigen und apostrophiert ihre Vettern:

„Ich weiß, ihr freut euch meines tiefen Falls;
Ja, ich war stolz auf diesen,"

und so weiter, bis sie sich zu der Klimax versteigt:

„Noch keine Mutter weinte solche Tränen."

Mich wundert wirklich, daß Harold hier nicht grob wird.

Und das soll dieselbe Gytha sein, die sich im ersten Akt so ergeben in den Willen ihres Sohnes, ihres „Gebieters", gefügt und sich die glücklichste aller Mütter Englands genannt hat?

Aber es kommt noch schlimmer. Gleich darauf bringt Bischof Stigand die Krone. Die stolze ehrbegierige Frau wird Zeuge, daß König Eduard ihren Sohn zum Erben der „gekrönten Qual" ernennt — das größte Heil, das ihrem Hause widerfahren kann. Der Bischof bringt dem Erwählten die erste Huldigung, das Volk ruft tobend „Heil dem Gowinssohn", und selbst die störrischen Oheime schicken sich an, ihren Neffen als König anzuerkennen, sobald die Mutter ihm gehuldigt habe. Zwar könnte Harold sich diese Klausel verbitten und die Ränkeschmiede kurzweg auf die Kniee zwingen, aber er bittet die Mutter höflich statt des von jenen erhofften „Nein" um ein „Ja". Gytha aber verharrt in ihrer schlechten Laune. Sie kapriziert sich darauf, vorerst zu erfahren, was er in der Normandie getan. Und trotzdem Harold sie beschwört, ihr das Geheimnis „Herz an Herz und Aug' in Aug'" enthüllen zu dürfen, wird sie nicht klüger und nach-

giebiger. Auf Eduards Drängen „Huldigt, Gräfin," antwortet sie mit einem kurzen „Nein", und fort dann, und rechts ab. Natürlich machen nun auch die edlen Verwandten schleunigst, daß sie fortkommen, auf ihre Burgen, wo Harold sich die Huldigung holen mag. Frau Gytha aber darf am Nachmittag in Sack und Asche Buße für ihre ungeheure Dummheit und Schlechtigkeit tun. Sie hat ihrem Sohn den Purpur zerrissen, den sie selber hat weben und besticken helfen, und zwar um nichts und wieder nichts. Eine läppische Frauengrille triumphiert über Klugheit und Zartgefühl, Mutterliebe und Herrschergelüst, über Recht und Wahrheit!

Was das Stück sonst noch bringt, ist dramatisch und psychologisch gleichgültig, wenn es auch alle Schleusen der Lunge und Kehle sprengt. Der letzte Akt, der weichere Töne anschlägt, gibt uns nur die Ergebnisse der traurigen Rechenfehler der Helden des Stücks: der kleine Wulfnoth, dessen Schicksal die Rührung um sich sammelt, die alle Kindertränen uns abnötigen, bei dessen Widerstandslosigkeit jedoch von einem dramatischen Interesse keine Rede sein kann, ist unter der Obhut des rohen Eustach von Boulogne gestorben. Harold liegt tot auf dem Schlachtfeld von Hastings, und Adele ist dahingegangen wie die Marie des Menoniten: ein Herzschlag wird sie getötet haben. Gytha hat immer noch nicht völlig eingesehen, wie sehr sie sich an ihrem Sohn versündigt hat, und Wilhelm, der jetzige König von England, der seine Rache auch an dem Toten noch kühlen will, weigert dem Leichnam Harolds die Bestattung, wenn nicht Gott ein sichtbar Zeichen tue. Da kommt sein Seneschall mit der kurzen und bündigen Kunde von Adelens Tod, und als der erschütterte Vater erfährt, daß nicht sein, sondern Harolds Name der letzte Laut ihrer sterbenden Lippen gewesen, glaubt er das Zeichen gekommen, und er spricht das Schlußwort: „Gebt dieser Frau den Leichnam ihres Sohnes." Der Akt ist also nur ein elegischer Epilog, der das laute Stück wohltuend gedämpft endet und den Vorzug hat, nicht zu viel Worte zu machen. Auch würde das ein Vorwurf sein, den man gegen den Dichter am wenigsten erheben dürfte. Nicht durch die Länge seiner Rede ermüdet er uns: im Gegenteil,

sie stellt sich uns gedrungen, kraftvoll, plastisch geradezu vor die Augen. Aber sie kommt gepanzert dahergerasselt. Sie schüttelt ihre Wörter gleichsam durcheinander. Sie nimmt, um Starkes durch Stärkeres zu überbieten, den Mund zu voll und raubt durch ein klingendes Attribut auch den charakteristischesten Substantiven wieder einen Teil von ihrem Wert. So betäubt sie uns endlich, stumpft unser Mitgefühl ab, und wir verkennen wohl gar, daß sich so manche feine psychologische Wendung unter dem Lärm der Pauken und Janitscharen verbirgt. Das Korybantengetöse lenkte ja sogar die Götter von dem einstigen Herrn der Welt, dem weinenden kleinen Zeus ab.

Eine Szene findet sich übrigens in dem letzten Akt, die theatralisch von fast prinzipieller Bedeutung ist, die dritte in dem düstern Gewölbe, das den entschlummerten Knaben einschließt. Als Adele Wulfnoths Tod erfahren, richtet sie sich plötzlich wie geistesabwesend von dem Bett des Kindes auf und fragt „Wer von euch sagte das?" Ihre Frauen wissen nichts. „Harold ist tot" hat sie rufen hören — und visionär starrt sie ins Leere. Sie sieht den Geliebten auf weitem Blachfeld, das teure Angesicht entstellt,

„Grad in sein Auge schossen sie den Pfeil."

Sie sieht auch einen Reiter heransprengen, der sein Visier zurückschlägt: es ist ihr Vater. Ein Gewittersturm erhebt sich, die Szene verwandelt sich (ohne daß der Zwischenvorhang fiele) — wir sind auf dem Schlachtfeld von Hastings, und eins der ersten Worte, das die vermummten Männer dort oben sprechen, ist: „Ein Pfeil zerriß sein Auge." Bald kommt auch ihr Vater zu den Suchenden — kurz, es geschieht, was Adele im Geist gesehen; Gegenwärtiges und Zukünftiges, Nahes und Fernes, werden auf der Bühne zu einer merkwürdigen Wirkung zusammengefügt.

Es ist mir aufgefallen, daß eine ähnliche Szenenverbindung sich in einem nicht viel älteren Stück, in Hans Herrigs „Konradin" findet. Da sieht die junge Maria Görz in gleicher Fernschau in Sturm und Wetter den nach der verlorenen Schlacht einsam flüchtenden jungen König. Die Szene verwandelt sich: wir erblicken den unglücklichen Konradin, über den der Krieg in Italien die Würfel geworfen, versprengt und verfolgt, und die

letzte Verszeile in des Fräuleins Munde ist es, mit der er beginnt. Ich glaube nur nicht, daß man dergleichen öfter nachahmen dürfte, und müßte bedauern, wenn es doch geschähe. Wohl aber liegt hier der Keim zu dem Gedanken, Nah und Fern auf der Bühne räumlich zu verbinden, falls ein innerer Bezug zwischen ihnen besteht. In diesem Sinne rückte Otto Devrient in seiner Götz-Einrichtung die Szenen in Jaxthausen und der Umgebung des Berlichingers und die Auftritte in Bamberg dadurch dicht zusammen, daß er die Bühne in zwei, durch besondere Vorhänge abzuschließende Hälften teilte. Und aus ähnlichen, noch feineren und erfolgreicheren Erwägungen erfand Wilhelm Henzen die Hinterbühne in seinem Volksschauspiel „Die heilige Elisabeth", von der kurz noch einmal in dem Hauptmann-Kapitel gelegentlich der Erwähnung der neueren theatralischen Reformversuche die Rede sein wird. Wildenbruch hat, als er jene Szene im „Harold" schrieb, an ein neues Prinzip der Bühnentechtik zwar sicherlich nicht gedacht, und visionäre Frauen wie die Liebenden bei ihm und Herrig sind auch nicht eben häufig: tatsächlich aber gab er mit ihr dem Theater etwas wesentlich Neues und anderen Bühnendichtern eine Anregung, der ein nachhaltiger Erfolg freilich auch nicht beschieden sein sollte. Desto geräuschvoller war der Erfolg seines „Harold" selbst, der am 7. März 1882 am königlichen Theater in Hannover unter der Intendanz des Herrn von Bronsart zur ersten Aufführung gelangte: mit dem begabten, früh geschiedenen Ralf Grunert in der Titelrolle, Herr Holthaus als Eduard, Frau Swoboda als Gytha und Fräulein Wewerka als Adele. Im April darauf folgte das Berliner Schauspielhaus mit Herrn Maximilian Ludwig als Harold. Jugend und Alter wurde von seinem stürmischen Pathos mitgerissen; und eben jetzt, da ich dies niederschreibe, hat das glänzende Theaterstück im Berliner Theater eine fröhliche Urständ erlebt. Schade, daß es nicht mehr, daß es nicht auch zu einem guten Drama geworden ist. Aber es rechnet auf einen gewissen Abstand zwischen sich und dem Beschauer. Weder seine Kostüme noch die geschminkten Gesichter seiner Menschen vertragen das Tageslicht, das jedes stichhaltige Kunstwerk getrost herausfordern darf.

Mit dem „Harold“ hatte sich Wildenbruchs dichterisches Profil der literarischen Welt, die Augen zu sehen hatte und nicht nur ein Herz zu fühlen, kenntlich eingeprägt. Man kannte ihn jetzt, und man fing schon an ihn in jedem neuen Werk wiederzuerkennen. Man versah sich derselben Vorzüge und derselben Fehler von ihm und fand, daß man sich nicht geirrt habe. Und da mit der ersten Überraschung der Reiz der Neuheit hahin war, wurde man, wie es immer geht, gegen seine Vorzüge immer blinder, und immer scharfsichtiger für seine Schwächen. Aber wenn die Kritik auch dem Dramatiker schon nach dem Triumphzug seines blonden Angelsachsen scharf auf die Finger sah: Wildenbruch hatte sich uns unterdes auch als Lyriker, als Balladensänger, als Erzähler gezeigt und den Beweis erbracht, daß er noch etwas mehr war als der glänzende Theatraliker der „Karolinger“, des „Menoniten“ und des „Harold“. Zwar in der reinen, zarten Gefühlswelt der eigentlichen Lyrik nicht daheim, hat er uns doch als dichtender Epiker manch' glänzendes und ergreifendes Bild gemalt. Nur nicht das tragikomische von dem abgerichteten Papageien, der die Inkatochter mit seinem Ruf „Assarpai, Assarpai“ an dem treulosen Alonzo rächt. Wohl aber das mächtige „Grab des Kyros“ und das packende „Hexenlied“, in dem mit den Gluten des Scheiterhaufens, die den blühenden Leib des Mädchens verzehren, auch ein paar Genieblitze flammen: in dem Augenblick, da der junge Priester und das Opfer, das er zum Tode vorbereiten soll, in schweigendem Jammer, ehe noch ein Wort zwischen ihnen gefallen ist, ihre Tränen fließen lassen; und in dem andren, als die Augen der an den Marterpfahl Gefesselten, die Augen, die „wie taumelnde Vögel, verflattert im Meer“ umher gleiten (ein herrlich erschautes Bild!), nun plötzlich den Blick des Mönchs erfassen und festhalten und ihre Lippen den Zaubergesang anstimmen, dessen Worte uns der Dichter weislich verschweigt! Man hat ihm einen Vorwurf daraus gemacht, und doch wußte er, was er tat, als er das wunderbare Lied, das noch in keines Menschen Ohr gekommen, der Phantasie der Leser überließ: denn hinter dieser wäre jede Ausführung, auch die genialste, zurückgeblieben. Sollten wir an seine magische Kraft glauben, dann durften wir

es nicht hören, sondern nur ahnen. Es mußte uns selber etwas Fernes, Unvergleichliches und Unfaßbares bleiben, um Macht über uns zu erlangen wie über die Sinne des armen Medardus, den es fortan nicht wieder losläßt.

Aber auch in der Prosa-Erzählung, und in dieser vor allem, hat der Dichter einen psychologischen Tief- und Feinblick verraten und eine Meisterschaft in der Behandlung des seelischen Details, die man von dem Al-Fresko-Maler des Trauerspiels gar nicht erwartet hatte. Fast ist es ihm auf diesem Gebiet ergangen wie Sudermann, der, im Drama immer ein wenig durch die Berechnung der theatralischen Wirkung und die drängende Kürze der Form gestört und von der Wahrheit abgelenkt wird, sich jedoch der dunkelsten Tiefen und der lichtesten Eingebungen der Seele kundig zeigt, wenn er, durch keinen Zweck und keine Zeit geniert, seine Menschen ruhig sich ausleben und seine Fäden sich so stetig abwickeln lassen kann, wie es ihm in der Novelle und dem Roman möglich ist. Auf so breite Flächen der Erzählung wie er, hat sich Wildenbruch ja nicht begeben, aber seine Probleme stehen hinter denen Sudermanns an Bedeutung und Originalität nicht zurück. Und wenn in den erschütternden Erzählungen „Der Letzte" (aus den „Kindertränen"), „Das edle Blut", „Neid", „Vizemama" und andren, in deren Mittelpunkt ein Kind steht, das sentimentale Element, das von dem rein Stofflichen unzertrennlich ist, an der Wirkung seinen Anteil haben mag — denn die Leiden eines Kindes durchbohren uns das Herz, ob künstlerisch gestaltet oder nicht — so gibt doch in den andren, in der „Danaide" z. B., „Claudias Garten", dem „Astronomen", dem „Zauberer Cyprianus" mit dem seltsamen, aber wundervoll tiefen „heiligen Lachen" der jungen Christin, der „Schwesterseele" mit der unbefangenen Selbstschilderung des Dichters und seines jungen Ruhmes, die Erzählungskunst den Ausschlag, und von der ist kaum hoch genug zu reden! Dem Rhetoriker Wildenbruch aber, der in den Novellen ganz schweigt und sich in den Dramen oft zu laut, störend und ermüdend, vordrängt, war noch ein andres Feld vorbehalten, auf dem er sich nach aller Herzenslust ergehen konnte: das der

patriotischen Dichtung. Schon in seinen Heldenliedern „Vionville“ und „Sedan“ hatte er diese Saite gerührt, stark und voll, großtönig, aber nie bombastisch, dröhnend, aber nicht leer, und schon manches, seiner heißen, treuen Vaterlandsliebe entquollene Gedicht, hymnisch prächtig und doch gedrungen, hat, wenn die Herzen festlich gestimmt waren, einige Dutzend Toaste wider den Erbfeind überflüssig und die Augen von alt und jung überquellen gemacht. Vielleicht hat das Hohenzollernblut, das dem Dichter in den Adern fließt, an seiner Hohenzollernliebe gerechten Anteil. Aber ob Thron oder Vaterland, Krieg oder Frieden, — was er verherrlicht, feiert er aus vollem Herzen, mit vollen aber ehrlichen Worten, und einen falschen, schmeichlerischen Nebenton habe ich seinen Sängen zu Preußens und seiner Könige und Kaiser Ehre niemals abspüren können.

Etwas anderes ist es, ob der Patriotismus dem Dichter im Drama nicht gefährlich werden konnte und geworden ist, denn dort kann und darf er zu nichts anderem als zur Färbung des Stoffes dienen. Das rhetorische Wesen, das von seiner poetischen Formgebung nicht zu entfernen ist, verdirbt nur zu leicht den dramatischen Prozeß, wenn er den Dichter nicht auch noch zu monotonen Übertreibungen oder gar zu Ungerechtigkeiten verleitet. Kleists mächtige „Hermannsschlacht“, vom Wirbel bis zur Sohle aus einer grimmigen, kochenden Vaterlandsliebe geboren, ist als Drama nicht unanfechtbar. In der Menonitentragödie wurden solche Klänge schon einmal laut, und wenn der Patriotismus auch nicht die Schuld daran trägt, daß ihr Konflikt auf der Oberfläche geblieben ist, so hat er dem Publikum, das sich gerne vaterländisch berauscht, doch den Blick in ihre Lücken verdeckt. Seine Fahnen und Eichenkränze schmückten ein wackliges und schadhaftes Gerüst. Und nicht viel besser, sondern eher schlimmer steht es um das zweite schwarz-weiße Drama des Dichters, das im Jahre 1884 das Bühnenlicht erblickte, um „Väter und Söhne“.

Auch hier müssen grelle, schneidende Konflikte mit wunderlichen Voraussetzungen erkauft werden. Der Erstgeborene des Dorfschullehrers Valentin Bergmann, der für die Universität be-

stimmte Wilhelm, ein idealgesinnter, schöner Jüngling, hat zu einer Zeit, als es noch keine allgemeine Wehrpflicht gab, dienen müssen.

„Der Sohn des Reichen ist vom Kriegsdienst frei,
Der Sohn des Armen aber wird Soldat" —

und das ist denn auch, sehr gegen Wunsch und Neigung, Wilhelm Bergmann geworden. Die Konskription steckte ihn für zwanzig Jahre in die Kasematten von Küstrin.

„Da griff Verzweiflung wütend ihm ans Herz,"

er desertiert, wird im elterlichen Hause ergriffen, zum Spießrutenlaufen verurteilt und erliegt der grausamen Strafe, die der Major von Ingersleben dem „zarten Knaben" (wie er selbst ihn nennt) nach dem Gesetz hätte erlassen können, vor den Augen seines Vaters, der den strengen Richter vergebens um Gnade angefleht. Das ist ja leider alles möglich. Die Erinnerung an den Greuel gräbt sich jedoch in das Hirn des alten Bergmann so fest ein, daß er überall nur Blut und Leichen sieht; bei Nacht und Tag schreckt ihn der gespenstische Anblick seines verröchelnden Kindes, und unvertilgbar wie das furchtbare Bild vor seinen Augen steht vor seiner Seele der Rachegedanke, den er nach zwanzig langen Jahren ersättigen kann. Ein nachgeborener Sohn lebt ihm, Heinrich, jetzt ein Jüngling wie Wilhelm damals, frei und offen und mit seinem Herzen gut preußisch. Durch die Erzählung von dem Tode seines Bruders weiß der Vater ihm jedoch die reine Seele zu vergiften. Schon hatte er nach Küstrin hinüber wollen, um dem Kommandanten (demselben Ingersleben) zu sagen: daß die Festung frei sei, wenn er wolle, denn nur ein einziges Regiment Franzosen steht den dreißigtausend Mann der Besatzung und ihren achtzig Geschützen gegenüber. Und Heinrich hatte sich schon in flammender Entrüstung gegen den Unversöhnlichen mit den Worten gewandt:

„Vater! — So hassest du dein Vaterland? —
Ich bin dein Sohn, und jedem deiner Worte
Gab Ehrfurcht Widerhall in meiner Brust —
Doch dieser Boden zeugte dich und mich;
Dein Wort macht ihn zu Staub."

Aber der Alte heißt ihn heute „zwischen Vaterland und Vaters Fluch“ wählen, und die Erzählung von der Exekution wirkt in dem jungen Burschen so fürchterlich, daß er sich den väterlichen Racheplänen mit Haut und Haaren verschreibt und mit dem „in der Erde nächt'gem Schoß begrabenen Bruder“ in Gedanken und in hohlen pathetischen Versen Blutbrüderschaft trinkt. Und da nun durch Zufall Ingerslebens Sohn sich in das Haus der beiden Biedermänner verirrt, der Leutnant Ferdinand, der die Festung heimlich verlassen, um den Fürsten Hohenlohe herbeizurufen (der sich unterdessen längst, wie die Braven wissen, bei Prenzlau dem Großherzog von Berg ergeben), wird ihnen, was sie nur wünschen können. Den Sohn schicken sie tückisch ins Verderben und stempeln ihn bei den Offizieren der Zitadelle und seinem eigenen Vater zum Deserteur — die Festung verraten sie durch ihre hinterhältigen Berichte an den Feind. Ingersleben, den seltsam genug der Tod des jungen Bergmann fast so wenig hat zur Ruhe kommen lassen wie den Vater (einen ergrauten Soldaten, solcher Dinge gewohnt, der nebenbei noch im Rechte war!), erkennt den „Unhold“ zu spät, der sich für den Spießrutenlauf an ihm gerächt. Trotzdem glaubt der Betrogene dem Verräter aufs Wort, was er ihm von seinem Sohn Ferdinand berichtet!! Endlich aber schießt er sich die längst erforderliche Kugel vor den Kopf, und Heinrich, dessen Tun sich bei seiner Jugend und dem Mangel eines zwingenden, geradezu pathologischen Motivs, das den Vater entschuldigt, so unsagbar widerwärtig ausnimmt — Heinrich lamentiert nach Ingerslebens Fall:

„Es war ein Mensch — er hatte Weib und Kinder!
Zu welchem Werke lieh ich meine Hand!“

Es ist jene rasche und wohlfeile Reue, der wir bei Shakespeare in seinen schwachen Stunden so oft begegnen und die immer auch den Vorwurf gegen den Dichter ausspricht: Du hättest es so weit überhaupt nicht kommen lassen dürfen. Die Lügen, die dieser Heinrich in der Festung dem Kriegsrat mit auftischen hilft und deren Tragweite er klar übersieht, belasten ihn so schwer, daß wir ihn am liebsten gleich von uns wiesen und unsers dramatischen Interesses verlustig erklärten.

Aber er treibt es noch schlimmer. Wenn sein moralisches Verhalten vom dritten Akt an (in dem wir ihn nach sieben Jahren wiedersehen) nichts mehr zu wünschen übrig läßt, dann seine Intelligenz desto mehr. Er hat nämlich studieren können, und dankt dem Vater das mit den Worten:

„Durch deine Güte, die mich Jahr für Jahr
Mit Mitteln ausgerüstet zum Studieren."

Doch fügt er hinzu:

„Das hat mich oft gewundert, lieber Vater.
Ich dachte stets, du wärst ein armer Mann,
Doch jedes Jahr hast du mit Geld und Mitteln
So reichlich mich versehen."

Ja, wittert Heinrich Bergmann denn wirklich nicht, woher der Segen stammt? Reiche Väter mögen ihren Kindern aus Klugheit die Summe verschweigen, die ihnen einmal als Erbteil zufällt, aber preußische Landschullehrer waren vor hundert Jahren noch rauher gebettet als heute; wie sollte der Sohn des armen Schulmeisters also dazu kommen, Schätze bei seinem Vater zu vermuten und sich über seinen ausgiebigen Wechsel nicht zu wundern? In der ersten Szene des „Menoniten" erfährt die Tochter angeblich auch zum erstenmale, daß Vater Waldemar vor Zeiten die große Welt befahren und in den Städten Handel getrieben habe.

„So weiß ich nun, woher die Weisheit stammt,
Die ich so manches Mal an dir bewundert,
Wenn du zu mir von Welt und Menschen sprachst."

Als ließen sich in einer engen traulichen Häuslichkeit und gar in der Stille eines Menonitendorfes solche Dinge, die ein Gesprächsstoff für lange Winternächte sein müßten, überhaupt — und wozu? — verbergen. Marias Unwissenheit ist nichts als ein theatralisches Mittel dem Dichter zu der Exposition zu verhelfen, die er braucht, und Heinrich Bergmanns Mangel an Vertrautheit mit den väterlichen Finanzverhältnissen steht insofern auf demselben Brett, als er eine Aufklärung hinhält, deren es überhaupt nicht bedürfen sollte: denn der Student mußte wissen, daß seine Kollegiengelder aus dem väterlichen Geldbeutel nicht

fließen konnten. Für den dramatischen Verlauf wird diese Begriffsstutzigkeit aber um so viel gefährlicher als für den „Menoniten", als das ganze Drama, wenigstens seine letzten drei Akte (genau so wie im „Harold") nicht da sein würden, wenn der Verstand des jungen Bergmann seine Schuldigkeit getan hätte. Denn er ist so wenig wie der Sohn des Grafen Godwin durch Jugend und Arglosigkeit entschuldigt. Er war von seinem eignen Vater zu einer Untat verleitet worden, die ihm noch auf der Seele brennen und eine Kluft zwischen ihm und jenem hätte aufreißen müssen, über die sich keine Brücke schlagen ließ. Und gesetzt, er hätte sie vergessen und überwinden können — durfte er seinem Vater noch über den Weg trauen? Mußte er sich nicht sagen, daß sein unnatürlicher Preußenhaß ihn jeder Verräterei fähig machen würde? Mußte er nicht mit geschärften Sinnen auf alles merken, was in des Vaters Nähe vor sich ging? Und hätten sich Vater und Sohn seit dem Bubenstreich von Küstrin nie wieder gesehen? Hätte es Heinrich an der Gelegenheit gefehlt, den Alten zu beobachten? Sollte er ihn in den Ferien nicht besucht haben? Das wird kein Mensch glauben, und die Begegnung im elften Auftritt des dritten Aktes trägt nicht die Farbe der Überraschung und der Freude des Wiedersehens nach langer Trennung. So kommen zwei Menschen zusammen, die vor vierzehn Tagen erst Abschied von einander genommen haben. Des Sohnes Wort „Wir sahn uns lange nicht" stimmt zu dem Ton der Szene so wenig wie des Vaters:

„Mein liebes Kind — ich glaubte, du seist stolz,
Und wolltest jetzt als ein studierter Mann
Nichts mehr vom alten Dorfschulmeister wissen?

Unvereinbare Dinge, oberflächlich durcheinander gequirlt, von allem etwas, damit der Dichter sich gegen jeden Vorwurf decken könne. Doch hilft es nichts. Denn mit jedem Satz wird es nur deutlicher, daß dem törichten Sohn die Schuppen längst hätten von den Augen fallen müssen. Aber er soll durchaus mit Blindheit geschlagen sein, auch als er in der Antichambre des französischen Gouvernements in Berlin erscheint. Er wundert sich zwar ein wenig, daß Exzellenzen und Lakaien ihn mit auffallender

und ausgesuchter Höflichkeit behandeln und alle Türen vor ihm aufspringen, er stutzt über ein „Aha“ hier und einen „bedeutungsvollen Blick“ dort, General Gautier freut sich über den hoffnungsvollen jungen Mann, der sich der grande nation durch Pünktlichkeit und Eifer so dankbar erweise — und doch merkt er immer noch nicht, wohin das alles zielt.

„Man spricht von mir, als wär' ich ein Franzose?
Frankreich zu Dank verpflichtet — ich? Mein Auftrag —
Was für ein Auftrag? Und der Unbekannte,
Der mich einweihen soll? — Hier liegt ein Rätsel,“

und etwas aufgeweckter schließt er die kleine Selbstbetrachtung mit dem Wort:

„Verhüte Gott — daß ich die Lösung fand.“

Da tritt der Mann ins Zimmer, der ihm von dem Kommandanten als „eingeweiht in seine Pläne“ bezeichnet war, und dieser Mann ist sein eigener Vater. Jetzt war die Lösung gegeben. Mit einem Ruck mußte er das Nebelgewölk zerreißen, in dem er so lange herumgetastet, mit dem einzigen Wort „Spion!“ den Abgrund öffnen, der ihn von dem Vater trennte. Aber statt dessen, was beschert uns der Dichter? Langwierige Unterhandlungen, die sich ganz gemütlich anlassen und eben so enden könnten, wenn dem guten Heinrich nicht endlich doch einmal der Star gestochen würde. Eine mühselige Operation! Denn Heinrich *will* nicht sehend werden. Er meint bescheiden, der Vater werde doch den Kampf, zu dem das Land sich rüste, nicht verdammen, und begehrt nicht auf, als er ihn auf die Seite Frankreichs verweist und an den Schwur mahnt, mit dem er dem toten Bruder Treue gelobt. Den Eid habe er eingelöst, meint der Sohn noch immer höflich und gemessen, der Vater aber glaubt nicht ohne Grund, darin irre er sich doch, denn er verpflichte ihn *für alle Zeiten*. Und so hätte Wildenbruch wieder einmal seinen Eid, auf den er pochen und aus dem er, wie der Gaukler aus dem Ei, die Bänderschlangen hervorzaubern kann, die den Helden tragisch umstricken. Diesmal aber hält er ihn selber nicht für ganz zugkräftig, denn Heinrich setzt Eid gegen Eid und fügt das schöne Wort hinzu:

„Des Mannes ganzes Leben
Ist stummer Treue-Schwur dem Vaterland."

Doch bringt ihn das alles noch nicht in Harnisch. Erst als der alte Valentin ihm vorhält, er werde zum Schurken werden, wenn er gegen jene kämpfe, denen er alles zu verdanken habe, was er besitzt, verläßt ihn die Geduld (die ihn längst hätte verlassen sollen), er stößt einen kräftigen Fluch aus und deklamiert:

„Vom Blute meines Landes,
Das sie erpreßten, hab' ich mich gemästet!
Verkauft mein Wille" —

aber warum denn?

„mein Gefühl gefesselt" —

aber er wußte, dumm wie er war, ja von alledem nichts! —

„Der Armut bitterlicher Jammerschrei,
Des Kindes Winseln, und die stumme Träne
Der Mutter, der das letzte Brot man nahm,
Sie galten mir! Sechs Jahr lang gaben sie,
Sechs Jahr lang strich ich ein, was sie gegeben,
Und ließ mich füttern von den Unterdrückern."

Ja, du warst ein rechter Einfaltspinsel, mein lieber Heinrich. Aber um die französische Atzung brauchst du dich so sehr nicht aufzuregen, und wenn du die Kraft, die sie deinen Muskeln gegeben, hinfort gegen deine Brotherren ausspielst, dann liegt darin sogar eine ganz artige Ironie. Dann haben die Franzosen die bekannte Natter an ihren Brüsten genährt und sich ihr Gericht gefüttert. Und Heinrich Bergmann erhält bald genug Gelegenheit, seinen Patriotismus zu bewähren. Jetzt muß einmal der Zweck die Mittel heiligen. Er leugnet kräftig, den aus langer Gefangenschaft nach Deutschland entkommenen Ingersleben zu kennen, sein Vater muß wohl oder übel mitlügen — das ist Vergeltung für Küstrin — und jetzt kann, zwar kein neuer tragischer Akt, aber ein neues Schreckens- und Verwirrungsspiel beginnen, in dessen Mitte der Sohn des Mannes steht, der vor sechsundzwanzig Jahren ungefähr den Deserteur Wilhelm Bergmann zu Tode prügeln ließ. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn wird so lange unterbrochen, oder besser: er ist zu Ende; das Stück könnte aus sein.

Das liegt jedoch nicht in der Absicht des Dichters. Wenn er sich selbst auch nicht vorgespiegelt haben wird, daß von einer tragischen Entwicklung noch die Rede sein könne, wo es nichts mehr als aufzuklären und gut zu machen gilt, so will er uns doch diese interessanten Aufregungen nicht ersparen. Er hat sogar so viel Vergnügen daran, daß er es, gegen seine herkömmliche und kluge Technik mit einem (dem vierten) Schlußakt nicht genug sein läßt, sondern ihrer zwei gebraucht. Ferdinand von Ingersleben kehrt zu Mutter und Braut zurück, und Heinrich tut nun alles Mögliche, ihn den französischen Spürhunden, die ihm immer noch auf den Fersen sind, zu entziehen und den Spionen-Sold, den er wider Wissen und Willen verbraucht, mit Zinsen zurückzuzahlen. Kaum ist aber der Verfolgte durch Yorks Einzug in Berlin seinen Feinden entrissen, da droht ihm von seinen Freunden neue und größere Gefahr. Die Herren Offiziere verhaften den Deserteur und Vaterlandsverräter, und es würde ein schlimmes Ende mit ihm nehmen, wenn Heinrich nicht bekennt, was wir längst wissen: daß Ferdinand von der Kapitulation Hohenlohes bei Prenzlau nichts gewußt, weil der alte Bergmann sie ihm mit Vorbedacht und um ihn zu verderben, verschwiegen. Da ist denn das Peccavi-Rufen an seinen Richtern, und alles stünde gut, wenn Volk und Soldaten jetzt nicht den beiden „Spionen" an den Hals wollten. Vergebens sucht der Alte den Drängern das Herz durch die Geschichte seines Wilhelm zu rühren: sie verfängt nicht, und bei uns, dem Publikum, nicht mehr. „Reißt sie zum Galgen" schreien alle, und wenn der großmütige, durch Heinrich gerettete Ingersleben diesen nicht unter seine freiwilligen Jäger aufnähme und darauf bestünde, daß dem Dorfschullehrer kein Haar gekrümmt werde („Schweigendes allgemeines Staunen"), dann wäre das Drama, das Wildenbruch vorsichtig genug nur ein „Schauspiel" genannt hat, jetzt wirklich aus. So aber bleibt noch ein fünfter Akt, in dem Meister Valentin zu dem Glauben kommt, die neue Generation sei besser als die alte, und der Patriotismus das übrige tun muß.

Er tut es redlich. Der Kalfaktor Riekebusch klärt die ernste Stimmung des Stücks durch seine derben und drolligen Berlinis-

men, die bei Wildenbruch immer ihr liebenswürdigstes Gesicht zeigen, das Volk bringt Liebesgaben zu Hauf, die Soldaten feiern den General von Bülow, Heinrich stirbt den Heldentod und zieht den versöhnten Vater nach. Dramatisch ist daran nichts mehr, und kürzer dürfte es auch sein, denn einige verstiegene Theaterjamben halten das Ende verdrießlich auf. Heinrich hatte seine Augen in Liebe zu Ferdinands Braut Adelheid emporgehoben, und diese hat es wenigstens schamhaft geduldet. Daß sie und ihre Tante (Ingersslebens Witwe) ihm sein Eintreten für Bräutigam und Sohn danken, ist ja natürlich. Aber das war nichts als seine Pflicht, denn Heinrich und sein Vater hatten sich schwer genug an ihm vergangen. Woher darum ihr plötzliches pathetisches Mitgefühl für den fremden Mann? Die brave Adelheid sinkt an der Bahre des Sterbenden nieder und ruft:

„O — fühl' in diesen Armen
Allmächt'ge Kraft, die dich dem Tod entreißt.
Aus diesem Herzen, das an deinem schlägt,
Laß neues Leben in dein Leben strömen,"

und Frau von Ingersleben will es ihr nachtun, denn sie meint im gleichen hohen Ton, der mir angesichts der mannhaft-schlichten Heldentaten von Großbeeren hohl und leer klingt:

„Du tratest zwischen mich und die Verzweiflung,
Und zwischen dich heut tret' ich und den Tod!"

Das ist des Guten zu viel! Das sind die rhetorischen Todessprünge, die sich in den „Karolingern" finden, aber sie wirken in dieser Umgebung noch falscher und werden von dem lachenden Berlinisch des ehrlichen Riekebusch als Phrasen gebrandmarkt und beschämt. Auch die mystische „Witterung" des alten Bergmann vom Sterben seiner Kinder (wie oft hat er diese Witterung denn erproben können? bei Wilhelms Tode doch gewiß nicht!) — auch sie will zu dem frischen Realismus der ersten Szenen des Schlußaktes gar nicht stimmen, und selbst die Vaterlandsklänge werden durch das übertriebene Pathos dieser Verse ins Verderben gezogen. Denn nun gibt es keine Rückkehr mehr zu einfacheren Lauten. Wie ein Schauspieler oder Sänger, der sich im Ton übernommen, sich nur durch stärkeres Schreien zu steigern ver-

mag, muß auch der Dichter auf dem betretenen Wege weiter. Mit der letzten Kraft des Odems wendet sich Heinrich zu dem zitternden Alten:

„Vom Schlachtfeld kehrt dein Sohn dir wieder, Vater,
Und in den blut'gen Händen bringt er dir
Das lang' verlorne Vaterland zurück.
Sieh' hier dein Blut in deines Sohnes Blut,
Das sich fürs Vaterland mit ihrem mischte.
Und wie ich deine grauen Locken küsse,
So senkt's die heil'gen Lippen auf dein Haupt
Zum Friedensfest und spricht: ich bin versöhnt."

Schade! Das ist ein für die Öffentlichkeit präpariertes Sterben. Ich hätte die beiden lieber allein mit einander im engen Zimmer beobachtet, denn sie hatten sich vor dem Sterben noch so viel zu sagen. Aber auch Vater Valentin beginnt zu symbolisieren. In der gutherzigen Adelheid, die ihm gerührt um den Hals fällt, sieht er das „das junge gute Vaterland, das auch den Armen gerecht und gütig sein wird". Er fragt — und die Glocken antworten „ja".

„Ihr Schall dringt auf,
Er sprengt des Himmels Wölbung — seht — seht alle —
Dort oben sieh'n sie — Wilhelm — hör' den Vater —
Wilhelm — Versöhnung unsrem Vaterlande."

Auch das ist ein versteckter Appell an das Publikum. Eine richtige Lösung der tiefen Konflikte, in die der Vater sich selbst und seinen Sohn gestürzt hat, versagt uns der Dichter. Versöhnlich hätte sie ausfallen können, so salbungsvoll und volltönig niemals. Herb und kleinlaut aber, wie ich sie mir denke, vermag Wildenbruch nicht zu sein.

Es muß leider gesagt werden, daß, wo der Patriotismus fehlte (nicht dem Dichter, sondern dem Stoff), der Lärm ihn in seinen späteren Dramen ersetzen mußte, wenn sich nicht gar beide einträchtig zusammenfanden. Und vor den theatralischen Widderstößen seiner virtuos beherrschten, stürmischen Massenszenen flüchteten die zarteren und tieferen Elemente seiner Vorwürfe, die nur in der Stille Gestalt hätten gewinnen können. Was für ungeheure Konflikte liegen nicht in dem „Neuen Gebot" verborgen,

und wie werden sie ausgetragen? Zwischen Heinrich dem Vierten und dem siebenten Gregor tobt der grimmige Streit. Überall gibt es Hader und Parteiungen, Verwirrung und Verwilderung. Aber in dem kleinen Volkerode schart sich eine treue Gemeinde fest um ihren Hirten, den Pfarrer Wimar Knecht, den besten Deutschen, den ergebensten Diener des Königs, den Vater der ihm anvertrauten Seelen, für die er zusamt seinem Weibe wie für seine Kinder sorgt. Da wälzt sich der Krieg auch dorthin. Die sächsischen Großen, Otto von Nordheim an der Spitze, sind auf der Fuchs- das heißt der Königsjagd — der flüchtenden Gemahlin Heinrichs, die krank auf der Burg Volkerode liegt, hat der Pfarrer die eigene Tochter zu Hilfe gesandt, um sie sicher ins Dorf und von dort nach Eschwege zu geleiten. Fest und sicher vertritt er den wütenden Fürsten gegenüber, die wie Eber schon die Hauer nach Fuchs und Füchsin wetzen, auch des Königs Sache, und zu ihm hält und auf sein Wort schwört sein Volk. Als Nordheim, Goseck und der schreckliche Katlenburg ihn zwingen wollen, seine Pfarrkindrr allen Pflichten wider Heinrich zu entbinden, den Simonisten, Trinker und Spieler, den Frevler gegen die Natur, weist er die Anklagen wie Lästerungen zurück und stählt den Bauern den Mut, ihr Herz den grimmigen Drängern zu verschließen und dem König treu zu bleiben. Da verkündet der Mönch Bruno von Magdeburg den Bann, mit dem der Papst den unseligen Heinrich mit dem dreimalheiligen Band des Anathems bindet und vor aller Christen Augen samt seinem Hause „an den Pfahl des Fluchs" schnürt. Fortan ist also Unrecht, was Wimar verkündet, und ob ihn auch die innere Stimme warnt, er muß dem Papst gehorchen, denn der Papst ist Gott. In fürchterlichem Zwiespalt mit sich selbst löst er die Eide, die seine Gemeinde an den König binden, und ohnmächtig bricht er zusammen. „Besinnungraubend, herzbetörend" — ein erschütternder Widerstreit! Und wie sich die ganze Szenenreihe darlegt, mit so sinnfälliger Deutlichkeit, so knapp und zwingend (bis auf einige Sentimentalitäten, die Wimars Frau fast zur Heiligen erheben), von den Friedensgesängen, die die Christnacht begrüßen, bis zu dem qualvollen Bekenntnis, das der priesterliche Held im Kampfe gegen die

Stimme seines Herzens ablegen muß, das zu verfolgen ist eine Freude, und es fehlte nicht viel, so stünde der ganze Akt auf der Höhe der meisterhaften Exposition des „Harold".

Was aber nun? Wohin hat der Dichter das Schifflein des Helden gelenkt und in welchem Strudel wird er es scheitern lassen? Zu einer tiefen Zerrüttung in des Pfarrers Brust hat er den Grund gelegt, und: hie der König! wird sein Gefühl, hie der Papst! das Drama der Kirche rufen — ein Konflikt, so aufreibend, daß er (so schließen wir) zu einer tragischen Entladung furchtbarster Art führen müßte. In der Tat wirkt der Stoß in des gemarterten Mannes Brust zu Anfang des zweiten Aktes auch noch nach, aber er erholt sich, er faßt seine Kraft zusammen, und bald ist die Erschütterung bis auf einige leichte Anklänge hinweggetilgt. Wimar hält zwar im Herzen immer noch zum König, aber er folgt auch dem Geheiß der Kirche und verweigert unter anderm dem ritterlichen Werber um seiner Tochter Hand, dem Vogt von Volkerode, dem jungen Berthold von der Meersburg, einem treuen Vasallen König Heinrichs, die priesterliche Weihung der Ehe — das Herz und der Ritus sind zweigeteilt, aber von einer tieferen Wirkung des Konfliks ist nichts mehr zu spüren. In seine innerste Natur hat der Zwiespalt sich nicht eingesenkt — und das wundert uns billig nach der Katastrophe des ersten Aktes. Zudem kommt alsbald ein neuer Anlaß für den Helden, sich mit dem ganzen gesunden Empfinden des Mannes wieder auf die Seite des Königs und der Seinigen zu stellen. Wie herzerfrischend könnte es wirken, wenn er knorrig und trotzig ausführte, was er jetzt wagen will — den Sachsenfürsten und dem Papst zum Trotz. Denn Königin Bertha liegt — das war ihre Krankheit — in Kindsnöten in der Sakristei seiner Kirche, und es gilt sie zu retten, Mutter und Kind und die Zukunft des deutschen Reiches. Aber Wimar schwankt wieder. „Lösch' mir den Bannfluch aus von ihrer Stirne." Und seiner tapfren Frau, die ihn von der Menschenfurcht heilen will, entgegnet er vorwurfsvoll: „Ist das ein Weib — ist das mein eigenes Weib, das zu mir spricht?" Aber endlich rafft er sich doch auf. Nach allerlei Winkelzügen bekennt er offen, wen die Sakristei einschließt, und

als die Sachsenhäuptlinge sich trotz Otto von Nordheims Schwur auf die bewußtlose Königin stürzen wollen, hebt er sie nach einem gellenden Aufschrei seiner eignen Frau mit Bertholds Hilfe auf den Altar. Geschrei, Getöse. Der Gebannten darf das heilige Asylrecht der Kirche nicht gewährt werden. Wimar donnert gegen die „Muttermörder". „Herunter vom Altar" schreien alle. Der Pfarrer hält den Angreifern das Kruzifix entgegen. „Des Heilands Wunden bluten!" ruft eine Bäuerin, und „Ein Wunder! ein Wunder!" schreien wiederum alle. Und als man sich in dem Getümmel, das nur die Königin nicht aus ihrer Statisten-Ruhe bringt, schon gar keinen Rat mehr weiß, kommen die allzeit hilfsbereiten Bürger von Worms. Die Sachsen nehmen vor ihnen Reißaus, Königin Bertha und die Frucht ihres Leibes sind gerettet, und Wimar Knecht spricht, als die Wormser den Altar umdrängen:

„Bergt die Schwerter,
Denn hier ist mehr als Menschen Macht und Waffen:
Die Flügel Gottes rauschen über euch."

Innerlich aber sind wir keinen Schritt weiter gekommen. Um die lebhaftesten theatralischen Eindrücke sind wir reicher — nur daß sie uns schon müder finden als im ersten Akt; ihr Habitus ist der gleiche wie dort, sie sehen einer Wiederholung aufs Haar ähnlich. Manches frische poetische Wort hat uns erfreut, das wie in Stahl gerüstet vor uns hintritt. Aber der innere Konflikt hat sich nicht entwickelt. Die Lust an der Situation, die Freude am äußeren Begebnis hat den Theatraliker wieder einmal gepackt und fortgerissen, mit sicherem Blick hat er das Bühnenbild erschaut und entfaltet, aber er hat sich keine Sorge darum gemacht, was aus dem ersten Akt hätte gefolgert werden müssen und nicht gefolgert ist.

Das Stück hat wiederum vier Akte. Jetzt beginnt der dritte. Noch wissen wir nicht, was es mit dem „neuen Gebot" für eine Bewandtnis hat, und erst gegen Schluß des Aktes sollen wir's erfahren. Es ist nichts geringeres als das Cölibat, das jener Bruno, der päpstliche Sendling, bringt. Merkwürdigerweise haben sich „Alle" mittlerweile gegen Wimar gekehrt, weil er die ge-

bannte Wöchnerin in seine Kirche genommen, und darauf fußt der Mönch klüglich, als er gegen den „Kirchenschänder" und sein Weib, das sich kühn berühmt ihn „angestiftet" zu haben oder wie man es nennen will, das schwere Geschütz ausspielt, das allein schon genügen würde, die Herzen zu zerreißen, und das mit allem Vorangegangenen im Grunde gar nichts zu tun hat. Bruno aber verknüpft das Getrennte sophistisch. Wimar habe die Majestät der Kirche vor einem von Gott verstoßenen Weibe gebeugt; sein Gewissen habe er schweigen lassen, als er dem Schlangenrat des Weibes lauschte; zu Christi Leib habe er den Leib des Weibes erhoben — kurz das Weib und abermals das Weib, das aller Sünden Ursprung sei. Und darum — so klingt es fast vom Munde des Pfaffen — gebiete der heilige Vater, der die Welt vom Weibe erlösen wolle, daß die verheirateten Priester von ihren Frauen lassen, die fortan Buhlerinnen gleich zu achten seien. Kein Laie solle von einem Priester, der sich dessen weigere, Abendmahl noch Begräbnis empfangen und, wenn er das Sakrament dennoch von ihm nehme, verflucht sein wie jener. Und was der Cölibatsgesetze mehr sind.

Also ein Novum für das Drama. Ein Novum das Gebot, das ihm den Titel hat leihen müssen! Es verschlägt nun dramatisch nichts, daß der große Papst, als er im Jahre 1074, um die Kirche von allen weltlichen Einflüssen zu reinigen, seine Bulle wider die Priesterehe richtete, kein eigentlich neues Gebot erließ, denn von einigen seiner Vorgänger auf dem Stuhle Petri waren bereits die gleichen Verordnungen ergangen. Nur befolgte man sie nicht überall, und auch Gregor der Siebente konnte sie trotz aller Energie und der Strafen, die er den Übertretern androhte, nicht zur allgemeinen Geltung bringen. Es kostete harte Kämpfe, und die päpstlichen Boten waren sogar vor Mißhandlungen nicht sicher. Wildenbruch tat, was er als Dichter durfte und als Dramatiker mußte, wenn er das Gesetz als ein völlig neues wie einen Blitzstrahl unter die Geistlichkeit schleuderte. Aber was machte er mit dem Konflikt, den es in sich verbarg? Man denke sich die Lage in dem Stück etwa so wie wir sie zu Anfang finden, als Wimar die Volkeroder Bauern, die er so-

eben noch für den König versammelt, jetzt gegen ihn kehren muß, weil der Gott in Rom es so gewollt. Man stelle sich vor, wie die erzwungene Trennung von der treuen und geliebten Gefährtin seines Lebens auf einen Priester wirken müßte, dem das Wort des Papstes die Stimme des Höchsten ist. Welch' einen Riß das furchtbare Gebot in seinem Herzen erregen wird! Wie er schwanken wird zwischen Rom und der Frau! Wie er die Liebe aus seiner blutenden Brust zu reißen versucht und der Jammernden, die an ihm gehangen wie die Rebe am Ulmbaum, den Scheidebrief gibt! Und was nun alles daraus entkeimen kann, Haß, Verhärtung, Wahnwitz, Bruch des beschworenen Eides! Und nichts von alledem. Zwar dürfte jemand einwenden, es sei des Dramatikers Sache, was er aus einem Stoffe machen wolle. Ich behaupte jedoch, daß wir in jeder Nuß einen bestimmten Kern vermuten und finden müssen, und daß der Dichter seine Aufgabe übel versteht, der den Kern verschleudert und uns mit der Schale abspeisen möchte. Denn Wildenbruch hat aus dem eigentlichen Hauptthema des „neuen Gebotes" überhaupt nichts gemacht. Wie er im „Menoniten" dem Konflikt, den die Zugehörigkeit zu der Sekte in einem Mannesherzen erregt, das sich für die Ehre und Freiheit des Vaterlandes kriegerisch entflammt, ausgewichen ist, so geht er auch dem durch das Cölibat von selbst gegebenen Konflikt aus dem Wege. Den papsttreuen Wimar empört zwar im tiefsten das schändliche Ansinnen, sich von seinem Weibe zu trennen. Er wagt sogar dem Worte nicht zu trauen und nennt den Mönch von Magdeburg einen Verruchten, der in des Papstes Seele hineinlügt. Merkwürdigerweise verwechselt er auch späterhin noch den Boten mit der Botschaft, auch als er längst zur Besinnung und zur Einsicht gekommen ist, daß Bruno nur ausrichtet, was Gregor befohlen, und das Werkzeug verfolgt er mit dem Hasse, der dem Hohenpriester in Rom gelten müßte. Und Bruno geht, noch seltsamer, darauf ein, als hätte er wirklich zu beichten und zu büßen, und er, der fanatische Römling, nennt den ausgestoßenen Wimar einen Priester Gottes, und fleht ihn, ein Menschenbruder den andren, um seinen Segen! Dafür fehlt mir alles und jedes Verständnis. Verständlich aber ist es ja, nach

dem, was voraufgegangen, daß Wimar mit seiner Frau in die Einöde geht und seine schwachherzige und feige Gemeinde, diese „Alle", die heute heiß sind und morgen kalt, die heute so schreien und morgen so, läßt wie sie sind. Und im Walde lebt er nun — Gott weiß wovon, vom Rabenbrot des Elias oder von den Heuschrecken und dem wilden Honig des Täufers, — in einer anscheinend selbstgezimmerten Hütte, und dort verliert sich der unausgebeutete Konflikt des „neuen Gebots" in Rührsal und Unmöglichkeit. Die einstige Pfarrerin, die milde reine Seele stirbt: seit der Rede des „Verruchten", das heißt, seit der Verkündigung des Eheverbots, das sie zur Buhlerin erniedrigt, trug sie ein „krankes Herz in ihrer Brust". Dem wilden Bauern Reginer, der Wimars Tochter mit seiner viehischen Brunst verfolgt und dem Pfarrer Stein auf Stein in den Weg gelegt, stoßen „Alle" mit „Stirb und verdirb" die Spieße in den Leib, die selben Bauern, die einst das „Kreuzige" mit ihm geschrieen haben. Der Brüllochs Katlenburg fällt von Berthold von der Meersburg Hand und wird damit, wie er glaubt, von einem Seidenwurm zu Tod gestochen, und Bruno, der „Verruchte", der immer noch entgelten muß, was der Papst gesündigt und der dafür nach Wimars Willen wie ein Vieh verenden sollte, scheidet zuguterletzt doch mit seines Feindes Segen aus der Welt. Unter einem Triumphmarsch aber ziehen Wimar und die Königlichen dem siegreichen Heinrich entgegen.

Wie viel Pracht und Kraft in dem Stück, wie viel Farbe und Feuer! Aber wie viel Geräusch auch wieder, wie wenig Folgerichtigkeit und dramatische Wahrheit! Von einem Plan ist kaum noch etwas zu spüren. Es setzen wichtige Motive ein, die nicht ausgetragen, sondern verworfen und vergessen werden, und diejenigen, die sich auswachsen, sind uns gleichgültig. Noch bleibt der äußere Schein des Dramas gewahrt, aber der rechte innere Zusammenhalt fehlt diesen Szenen und Akten. Das „Neue Gebot" steht darum (mit dem ihm in diesem Punkte wesensverwandten „Fürsten von Verona") gerade an der rechten Stelle: es schließt die Reihe der „Dramen" vorerst ab und leitet zu den dramatischen Bildergalerien hinüber, die mit dem „Neuen Herrn"

einsetzen und einstweilen mit dem Doppelspiel „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ ihr Ende gefunden haben.

Nur eins von allen Versdramen Wildenbruchs zeigt ein anderes Gesicht: das ist der 1884 erschienene „Christoph Marlow“. Das Stück trägt die Züge einer Charaktertragödie und versucht wirklich, aus dem Zentrum einer besonderen Individualität den Konflikt herzuleiten, der den Helden und seine Umgebung verzehrt. Leider aber schleppt es auch den Fluch mit sich, der allen „Künstlerdramen“ anhaftet und den ich im dritten Bande bei der Besprechung von Laubes „Karlsschülern“ und Gutzkows „Königsleutnant“ zu erklären versucht habe. Das echte Genie schwatzt nicht unablässig von sich und seiner Bedeutung und läßt es hübsch bleiben, der Welt sein liebes prätentiöses Ich, seinem Ideal die Wirklichkeit entgegenzusetzen. Daß nicht alle Blütenträume reifen, ist ein allgemeines Geschick, und den Kampf zwischen Subjekt und Objekt kann auch der unbedeutendste Mensch an sich erfahren. Die Tüchtigen aber zwingen die Welt. Sie reden nicht, sie handeln, sie schaffen still und beharrlich, und wenn sie uns vordemonstrieren, was alles von großen Ideen und Plänen in ihnen schlummert, dann möchte man ihnen ärgerlich zurufen: erwecke sie! Das wäre besser, als daß du uns von ihnen erzählst und Wechsel auf deine Zukunft ziehst! Je länger du aber perorierst, je weniger trauen wir dir und deiner Schöpferkraft. Beweise uns durch die Tat, was du kannst. Da aber sitzt der Knoten. Wie soll der Künstler das anfangen? wie sollen es die großen Entdecker, die Finder, Erfinder und Weltverbesserer? Ich las jüngst ein Drama „Das neue Jahrhundert“, in dem Giordano Bruno sich mit unausstehlichem Pathos beständig selbst verherrlicht und von seinen Freunden beweihräuchern läßt. Was soll er auch anders tun? Dichter und Denker sind eben keine dramatischen Helden: jeder Fuhrmann jagt ihnen den Rang ab, wenn er nur starke Leidenschaften besitzt. So diskreditieren denn auch die Künstlerdramen ihre Genies auf doppelte Weise: als Künstler und als Protagonisten -- sie sind nichts von beiden. Und der ausgezeichnete Ferdinand Kürnberger meint sogar (in einem nachgelassenen am 20. Mai 1900 in der Wiener „Wage“

abgedruckten Aufsatz): das Dichterdrama, „die Dichtung, die sich selber dichtet und welche vermeintlich das Ideal am unmittelbarsten und reinsten ausprägt", sei in der Tat nur „der traurigste Ausdruck subjektiver Beschränktheit oder Gemeinheit". Das ist etwas stark ausgedrückt, aber es enthält viel mehr Wahrheit als die ekstatische Behauptung, die sich in Wildenbruchs „Marlow" findet, des Dichters schönste Dichtung sei sein Leben. Daß es sich in Goethes „Tasso" weit mehr um den Gegensatz der Sittlichkeit und Sitte, des natürlichen Empfindens und der steifen Etikette handelt, deutet Kürnberger selbst an, und unendlich hoch rechnet er es Shakespeare und Schiller an, daß sie uns weder in Ausführung noch Entwurf ein Beispiel solch' undichterischen Gelüstens hinterlassen und die Meinung vertreten haben, sie selber seien ein Stoff. „Und in Shakespeare und Schiller" fährt Kürnberger fort, „hat das dichterische Schöpfungsbedürfnis des Menschheitsgenius, wir dürfen sagen, seinen stärksten Ausdruck gefunden und alle Saiten, in welchen die Töne seiner wahren Befriedigung lagen, gegriffen." Das ist zu einseitig gesprochen. Aber es richtet die „Künstlerdramen" auch nach meiner Auffassung allein schon, daß den beiden größten Dramatikern der „neuen Zeit" niemals der Einfall gekommen ist, den vermeintlich schönsten Dichtungsstoff für ihr Reich zu erobern.

Was Gutzkows widerwärtigem jungen Goethe und Laubes fast noch unleidlicherem Schiller, was allen dramatisierten Mozarts, Bürgers, Camoens und Cervantes widerfährt und was jüngst noch Hauptmanns Glockengießer Heinrich zugestoßen ist, bleibt auch dem genialischen Dichter des „Faust", des „Tamerlan", des „Juden von Malta" und „Eduard des Zweiten" nicht erspart: er langweilt und ärgert uns mit seinen Rodomantaden. Und er macht von der Rede- und Selbstlobfreiheit redlichen Gebrauch.

„Wer nicht den Dichter seines Volkes liebt,
Der ist ein Tier" —

so herrscht er den Diener an, der ihn nicht kennt und die Frage wagt, ob er mit Christoph Marlow sehr befreundet sei; und sich selber meint, wenn er großmäulig monologisiert:

„Die Natur ist sparsam
Mit ihren großen Geistern und bewahrt sie,
Bis sie der Welt ihr letztes Wort verkündet,
Noch ist die Stunde fern, die mich hinwegruft,
Von ungebor'nen Taten schwillt mein Herz."

Die alte Margaret im Hause Walsingham feiert ihn mit den Worten:

„Marlow — Christoph Marlow,
Du bist ein Dichter — Dichter-Augen blicken
In das Verborgene,"

und die junge Leonore, Sir Thomas Walsinghams Tochter:

„Dichter, du bist mein Priester, und dein Wort
Ist heil'ger Weisheit Offenbarung mir."

Er selber aber setzt sich eine ganze Sammlung von Kronen auf, wenn er vom elyseischen Gefild spricht, das erbebte, als zu Homer und den großen Dichtern vergangner Zeiten Christoph Marlow trat, „Englands Dichter":

„Da wandten sich die heil'gen Häupter alle,
Da streckten alle Arme sich nach mir."

Das ist der Gipfel der Selbstüberhebung! Und wenn Marlow in dem Dichter den schaffenden Geist erkennt, der der toten Erde erst die lebendige Seele eingeblasen, den Gebieter im Reich der Geister und der Menschenherzen usw. usw., dann ist das wohl sehr schön und groß — aber besser wäre es, ein andrer spräche von dem Dichter so, und nicht er selbst. Unter Deutschlands großen Poeten gab es vielleicht keinen zweiten, dem es so ernst mit seinem Künstlertum war wie Schiller, aber niemand hat sich auch weniger in eitlen Prätensionen gesonnt, und aus dem Vorrang, den die Gottheit den Künstlern vor vielen gegeben, leitete er, der ernste, strenge Mann, keine Ansprüche, sondern Pflichten her:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben —
Bewahret sie."

Nun könnte ich mir denken, daß einem Dramatiker wie Wildenbruch, der so kräftig und feurig wie klug ist und der gegen jeden Einwurf in seinen Dramen irgend ein kleines Schutzmittelchen in Bereitschaft hat, selber Bedenken gekommen wären und

daß er sie mit der Einrede zu entkräften versuchte: Marlow überschätze sich allerdings, aber das sei eben das Thema seines Stücks; er solle in seinem Größenwahn tragisch zu schanden gemacht und von dem Größeren besiegt werden. Eben darum seien auch die Prahlereien in Marlows Munde nicht nur entschuldbar, sondern geradezu beabsichtigt, denn sie seien charakteristisch. Gemach! würde ich mir erlauben dem zuzurufen, der mir mit solcher Beweisführung entgegenträte. Nicht an Marlows Charakter will ich rütteln, sondern lediglich daran, daß dieser halbkranke Mann der Held eines Dichterdramas geworden ist, der uns seine Genialität mit dramatischer Schlagkraft zu beweisen keine Gelegenheit findet. Denn ein Künstler kann sich nur durch sein Kunstwerk ausweisen: Phidias durch eine Statue, Rembrandt durch ein Bild, der Dichter durch seine Dichtung. Wenn der größere Shakespeare den großen Marlow überwindet, so tut er das nicht als dramatische Person, sondern lediglich dadurch, daß wir seine unsterblichen Werke kennen und wissen, welch ein Wunderwerk „Romeo und Julia" ist. Im Schauspiel kann er dabei eine völlige Null sein, wie er das bei Wildenbruch ja auch ist. Er erscheint nur ein einziges Mal auf der Bühne, ganz zum Schluß, und redet auch da noch mit dem Vers eines seiner dichterischen Gebilde, d. h. er zitiert Ophelias Wort über Hamlet: „O, welch ein edler Geist ist hier zerstört" — was für mein Gefühl genau so anspruchsvoll und nur gezierter wirkt als Marlows zwar dünkelhaftes, aber immerhin ehrliches Gebahren. Anderseits ist aber auch Christopher Marlow viel zu bedeutend, als daß an ihm nur wie an einem corpus vile mit einem Künstlerdrama hätte experimentiert werden sollen. Das konnte Wildenbruchs Absicht gar nicht sein, denn damit hätte er in sein eignes Fleisch geschnitten. Er wollte uns für seinen Helden vier Akte lang interessieren, und das ist ihm psychologisch auch keineswegs mißlungen.

Ich muß hier jedoch (der Stoff zwingt mich dazu) die Frage wiederholen, die ich früher bereits gestellt: wie nun, wenn Marlow in dem Drama etwa Smith und Shakespeare Brown hieße? Das Schauspiel könnte im übrigen unverändert bleiben — und

doch verändert sich mit den Namen sein ganzes Gepräge. Nur weil wir von Shakespeare und Marlow *wissen*, deuten wir es richtig. Ein echtes Drama soll den Leser und Zuschauer aus sich selbst heraus, durch die Lektüre, durch die Darstellung wissend machen. Müssen wir erst unsre historischen und literarischen Kenntnisse zu Hilfe nehmen, um es zu verstehen und richtig einzuschätzen, dann steht es um seine Wirkung schlimm. Auch das ist ein Bedenken gegen das ganze Genre dieser Dramen, die mit dem Namen eines berühmten Mannes angeln. Trügen wir von außen nicht hinein, was diese Menschen und ihre Konflikte erst verständlich macht, dann würden sie zu nichts zusammenschrumpfen. Unser Wissen erst bläst den dramatischen Ballon auf. Und wenn an Marlows Stelle Shakespeare selber in den Mittelpunkt solch einer Tragödie oder Komödie träte (und ich kenne solche Shakespeare-Dramen) — es würde mit ihm genau so stehen, wie bei Wildenbruch mit Marlow. Hier hat er es leicht, als der schweigsame Genius der siegreichen Tat zu erscheinen — und das Schweigen steht einem Gewaltigen wohl an. Müßte er aber als Held an Marlows Platz treten: er würde genau so viel und solch leeres Zeug reden wie dieser. Der Fehler liegt also im Genre.

Und damit kann man auch einem andren Einwand begegnen, den ich zwar nicht gehört habe, auf den man sich jedoch gefaßt machen müßte: der „Marlow" sei ein sogenanntes „Vorläufer-Stück", d. h. ein Werk, das auf einen Größeren hindeute und ihn vorbereite; das uns noch nicht den Meister selber, sondern nur erst den Propheten zeige, der ihn verkünde. Sudermanns „Johannes" wäre solch ein Vorläuferdrama, auch Wildenbruchs „Tochter des Erasmus", wie Heyses „Merlin" ein Vorläufer-Roman genannt werden könnte. Nun bin ich aber der Meinung, daß die Dichter ihre Helden zwar aus jedem Ton formen können, der ihnen beliebt, daß ein Kunstwerk jedoch Anfang und Ende *in sich* tragen muß und uns nicht mit der Entschuldigung entlassen darf, die Äpfel seien noch nicht reif, sie würden es jedoch dann und dann werden. O nein, die Frucht, die uns vorgesetzt wird, soll uns sogleich angenehm und bekömmlich sein, und auch ein „Vorläufer" kann einen recht guten tragischen Helden abgeben.

Nur über sich selbst hinaus darf ein Kunstwerk niemals deuten. Durch sich muß es uns Genüge tun, und vermag es das nicht, dann steht es schief um seine Sache. Auch kann ich dem „Marlow" nicht nachsagen, daß er an diesem Fehler kranke. Was der Dichter uns zeigen wollte, das hat er erschöpfend getan: die Selbstzerstörung eines Menschen, der mehr in seiner Phantasiewelt als auf der Erde lebt, der den Ehrgeiz besitzt kraft seiner höheren Artung, seiner Übermenschennatur sozusagen, über die von ihm verachtete Welt zu herrschen, und der zu Grunde geht, wenn ihm dieselbe Welt die Heerfolge versagt. Shakespeare vollendet nur an ihm, was andre begonnen haben. Das ist alles zum Ausdruck gekommen, und wenn es nicht noch reiner und untheatralischer geschehen ist, dann ist auch das diesmal Schuld der unglücklichen Dramengattung, die für immer aus der Welt verschwinden möge. Wie unnötig effektvoll muß z. B. Shakespeare sich von dem sterbenden Marlow begrüßen lassen. Aber jetzt wenden sich die großen Schatten im Elysium wenigstens ihm und nicht mehr Christoph Marlow zu — und nur um dieses schwer erkauften Sieges über sich selbst willen wollen wir uns den Erguß gefallen lassen.

Andre Seltsamkeiten und Effekthaschereien erklären sich aus Wildenbruchs theatralischem Blut ausreichend. Ist es wirklich nur eine phantastische Laune, daß Sir Walsingham zu den vier Gedecken für sich, Margaret, Leonore und ihren Verlobten noch ein fünftes auflegen läßt, für den großen Unbekannten, den Herrn Niemand, für einen, der grad vorübergeht? gehört die Grille zu den Vorahnungen, die wir bei dem sonst so kernhaften Dichter schon kennen, zu den Witterungen des alten Bergmann, des Küstriner Kommandanten, und der Tochter Wilhelms von der Normandie? denn Sir Thomas' Herz ist fröhlich, als wartete es auf freundlichen Besuch. Oder wie? mußte das fünfte Gedeck auf dem Tisch liegen, damit Christoph Marlow kommen und sich unerkannt zu seinen einstigen Hausgenossen gesellen konnte? Unerkannt! Ist das auch nur eine Phantasterei? Oder mußte der Dichter sein Inkognito so lange aufrecht halten, nur damit Leonore ihrer Schwärmerei die Zunge löse? Aber hätte, da

die mütterliche Margaret ihn schon erkannt, der väterlich gesinnte Walsingham seinen einstigen Liebling nicht sogleich beim ersten Laut erkennen müssen? Woher erklärt sich, ohne daß man wieder zum zweiten Gesicht, zu Vorschau und Sehergaben seine Zuflucht zu nehmen brauchte, Walsinghams ungewöhnliche Prophezeiung:

„Marlow, ein Größerer komme über dich,
Dein Geist zerbreche unter seinem Geiste,
Und deines eignen Hortes so beraubt,
Verzweifle!"

Das weist doch auf Shakespeare mit dem Finger, denn vor seinem Auftreten war Marlow unter Englands Dichtern der größte. Wie ist es möglich, daß Leonore im dritten Akt noch glauben kann, ihr vergötterter Christoph sei der Dichter von „Romeo und Julia", nachdem der sonst so leicht mit sich Zufriedene den Dank ihrer verzückten Seele bereits mit erstaunten Fragen und gellendem Hohngelächter zurückgewiesen und u. a. die Worte gesprochen, die seinen Kollegen Nash, Greene, Jonson und Genossen gelten:

„Fluch allen euch! Und Fluch dem Eindringling,
Der an der Götter Tafel sich gesetzt
Und sich die Brocken stahl, die mich vergiften!"

Ist das nicht deutlich genug? Und das Wort:

„Willst du den Blick an meiner Schande weiden?"

Nicht einmal stutzig wird sie? Nicht einmal das! Sie besitzt die Kurzsichtigkeit der Wildenbruchschen Helden, die in einer kritischen Situation gerade das Dümmste tun. Es ist ein Familienübel. Und darum holt sie, von den Lobsprüchen der Kritiker über „Romeo und Julia" ganz berauscht, den Geliebten herbei, damit sie in ihm den Verfasser der herrlichsten Liebestragödie zu seinem schönsten Werk beglückwünschen könne. Die Wirkung ist darnach. Marlow rast und Leonore hat ihre Verblendung zu büßen. „Tot! tot! tot!" so endet der Dichter den dritten Akt. Dem alten Walsingham wird seine Tochter ins Grab folgen, und Marlow, der unter dem Degenstich von Francis Archers Hand verblutet, kann in Frieden scheiden, da seine Augen den unsterblichen König über alles dramatische Land gesehen.

In der stattlichen Reihe dieser Dramen, die samt und sonders den Familienzug nicht verleugnen, kehrt mit einiger Regelmäßigkeit auch die Gewöhnung des Dichters wieder, zwischen hoch und niedrem Ton zu unterscheiden, d. h. die tragischen und lyrischen Partien zu versifizieren und die gleichgültigeren, leichteren und platteren in Prosa zu fassen. Wildenbruch wandelt also auch hierin auf der Fährte Shakespeares, und sein ästhetisches Gefühl bewahrt ihn vor Mißgriffen. Er sagt sich, daß der Stoff darüber entscheidet, ob der Dramatiker in gebundener oder ungebundener Rede spricht, und er hat vom „Harold" bis zum „Neuen Gebot" (der „Menonit" und die „Karolinger" bleiben durchweg auf dem Versniveau) immer das Richtige getroffen. Dabei konnte man dann an sich selber die Beobachtung machen, daß die prosaischen Teile nach dem rauschenden Wortgetöse der Verse wie eine Erfrischung wirkten und daß in ihrem einfachen, prunklosen Gewande der Charakteristiker in dem Dichter weit stärker als dort hervortrat. Oft war der Gegensatz zu stark; und in den Berliner Redensarten des Kalfaktors Riekebusch, den Pferdewetten der Diener im „Harold", den Dialogen der Lakaien, im „Marlow" usw. die Krone der Wildenbruchschen Kunst erblicken zu wollen, hieße den Dichter beleidigen. Wer aber seine Erzählungen kannte — und der „Meister von Tanagra" war schon im Jahre 1880, der erste Novellenband im Jahre 1882, die „Kindertränen" 1884 erschienen — durfte die Hoffnung hegen, daß es auch seiner dramatischen Muse nicht schaden würde, wenn sie es einmal von vornherein, auch den ernstesten Problemen gegenüber, mit der Prosa versuchen würde. Denn sie schien einer Erholung selber zu bedürfen. Im Reich der donnernden Lawinen entwöhnt sich das Ohr der feineren, in unendlichen Abstufungen auf uns eindringenden Stimmen der Natur, und dort wo Felsen und Gletscher ragen, bleibt dem Auge nicht viel zu unterscheiden. Den Erzählungen des Dichters war die Einkehr in der Menschen Hütten und die mannigfaltige Welt der Wirklichkeit unten in den Tälern vortrefflich zustatten gekommen. Würde nicht auch das Drama den gleichen Nutzen davon ziehen und mit dem innigen Aufmerken auf das allerkleinste charakte-

ristische Züge entdecken und wiederspiegeln, die ihm in der Monotonie der hohen Versprache verloren gegangen waren? Die realistischen Prosapartien seiner Tragödie ließen es vermuten. Zwar hat es Dichter gegeben, deren Prosa so dichterisch wie ihr Vers war, und die, wie Goethe, in der hohen Einheit ihres Wesens, an eine charakteristische Trennung und Färbung des poetischen Ausdrucks auch im Drama nicht dachten. Scythen und Griechen reden in der „Iphigenie" ihres herrlichen Meisters unvergleichliche und immer gleich schöne Sprache. Aber Goethe war auch kein eigentlicher Dramatiker. Und daß ein Wechsel im Ausdruck die dramatische Wirkung ungeheuer fördern kann, hat Shakespeare allein schon bewiesen. Auch Schiller war in der ungebundenen Rede ein stärkerer Realist und Charakteristiker als im Blankvers, und wenn er aus dichterischen Gründen die Prosa mit dem fünffüßigen Jambus vertauschte und in ihm nun mit immer wachsender Kunst Ideal und Wirklichkeit versöhnte, so führte den neueren Dichter vielleicht der umgekehrte Weg zum Heil. Er würde das Verspathos mit der schlichteren Prosa tauschen und sich in ihr nun, in vielleicht langsamer Entwicklung, dem höchsten dichterischen und dramatischen Ausdruck nähern und Stoff und Form verschmelzen, wie Schiller es auf seine Weise getan.

Wirklich hatte Wildenbruch diesen Weg bereits beschritten, aber offenbar nur in der Absicht, auch einmal in andrer Gestalt vor das Theaterpublikum zu treten. Nicht ein selbsterzieherischer Trieb, auch nicht das Verlangen nach Abwechslung allein: der Gegenstand seiner Entwürfe hatte dabei mitbestimmend gewirkt. Es waren bürgerliche Stoffe, wenn nicht geradezu der neuesten Gegenwart entnommen, so doch in ihr Kostüm gekleidet; und die Tracht war es wieder, die die Form bestimmte. Mit gutem Recht. Denn „Opfer um Opfer" und die „Herrin ihrer Hand" würden sich dem Vers ebenso wenig gefügt haben, wie die „Haubenlerche", der „Meister Balzer", kaum auch der größere Teil der im Jahre 1898 veröffentlichten zu Friedrichs des Großen Zeit spielenden „Gewitternacht". Es liegen zwischen diesen einzelnen Dramen viele Jahre; 1883 erschien „Opfer um Opfer", 1900 „Die

Tochter des Erasmus", mit der es punkto der Form eine etwas andere Bewandtnis hat (sie wäre nämlich sehr wohl in Versen zu gestalten gewesen) — die Hoffnungen, die man auf die Prosa für die künstlerische Gesamtentwicklung des Dichters gebaut hatte, wurden in Einzelheiten auch nicht getäuscht, aber von einem aufrechten, stetigen gradus ad Parnassum war bei ihm nichts zu bemerken. Er, dem so viel gegeben ist, schien uns von jener ergreifenden Freude, die uns bei dem Verfolgen einer Laufbahn wie der des immer höher strebenden und steigenden Schiller überkommt, dieses Helden, der nach Goethes Worten „alle acht Tage ein Höherer und Vollendeterer" war, nichts schenken zu wollen. Zudem bliesen auf dem literarischen Schlachtfeld scharfe Winde von allen Seiten. Er tat es ihnen nach. Bald kam er so, bald so, bald von dieser Richtung, bald von jener. Einflüsse von oben und unten modelten ihn. Einen fest ausgeprägten künstlerischen Charakter, vollends einen Führer unsres Volkes hatten diejenigen, die noch hofften — es sollte sich bald zeigen — in ihm verloren. Ob endgültig — das mußte die Zeit lehren.

„Opfer um Opfer" erneuert den alten dramatischen Konflikt, der in der Liebe zweier Frauen (Schwestern) zu demselben Manne liegt (s. Dickens, Gutzkow, Fitger), und den endlichen Sieg der jüngeren, anmutvolleren über die ältere, ernstere und herbere, die durch eine schmerzliche Resignation die Vereinigung des für einander geschaffenen Paares ermöglicht. Die Vorbereitung der tragischen Verwicklung geschieht mit leiser, aber sicherer Hand, und der Schluß des ersten Aktes ist ein Meisterzug in der Kunst der Exposition: dem aus Egypten heimgekehrten berühmten Gelehrten Wernshausen, der im Hause des verstorbenen Professors Roßlau ungefähr wie Marlow bei Sir Walsingham Gast- und Sohnesrechte genossen, hat Hedwig (Roßlaus ältere Tochter) das Zimmer zum Empfang mit Lorbeeren geschmückt; die jüngere aber, Christine, die fast noch ein Kind war, als er seine Reise antrat, hat aus einem Strauß eine Rose gelöst und auf seinen Schreibtisch gelegt. Nun dankt der Ankömmling der älteren — nicht für den Lorbeerkranz, sondern für die Rose, die ihn mehr erquickt als alle Spenden des Ruhmes. Die arme Hedwig muß eingestehen,

daß nicht sie die Geberin ist, sondern ihre Schwester — oder vielmehr, wie sie es gepreßt zu erklären sucht: das Bukett werde aufgegangen und die Rose herausgefallen sein. Und mit einem gedehnten „Ah — so“ legt Wernshausen die Blume auf den Schreibtisch zurück. Was nun werden muß, sehen wir voraus. Aber auch hier muß ein übereiltes Gelübde von dem bekannten Schlage den notwendigen Gang der Handlung stören. Denn in der deutschen Universitätsstadt, in der das Stück spielt, gibt es einen gewissen Paul Kellenberg, der im Kolleg des Professors immer „gerade hinter der großen Säule gesessen hat“. Ein Saisonlöwe wie er im Buche steht. Eine Sammlung fader Redensarten, eine sichere Hand, die dreimal hinter einander das As aus einer Karte schießt, zwei gewandte Beine, die nach einer Tanzpartie, die alle Teilnehmer erschöpft hat, noch über sechs Stühle zu voltigieren vermögen — sollte das wirklich genügen, vernünftigen Menschen auch nur einen Augenblick einzureden, einem solchen Allerweltsnarren habe eine so feine, wahre und innige Mädchennatur wie Christine Roßlau das Jawort gegeben? Und doch tut sie es, aus treuester Schwesterliebe, weil sie den von ihr geliebten Wernshausen ihrer Hedwig nicht rauben will. Aber so wenig weiß sie ihren Widerwillen vor dem plötzlichen „Verlobten“ zu verbergen, daß sie zum Champagner greifen muß, um die glückliche Braut spielen zu können. Und auch diese Maske ist allzu durchsichtig. Das schmerzverzogene Antlitz der armen Christine klagt den Dichter an: Du hättest es so weit überhaupt nicht kommen lassen dürfen — wieder einmal nicht! — denn was du dein Geschöpf, für dessen Taten du verantwortlich bist, tun ließest, ist eben unmöglich. Aber trotz aller erzwungenen Lustigkeit, aller Aufregung, aller Tränen und Ohnmachten spürt nur die von ihrem Gewissen heimlich gewarnte Hedwig, wie es um ihre Schwester bestellt ist! Doch zu dem unmöglichen mündlichen Versprechen muß noch ein unmöglicheres schriftliches kommen. Der unverschämte Kellenberg hat den Professor beleidigt, und die Folge seiner Frechheit würde ein Duell sein, wenn Christine ihrem Theater-Bräutigam nicht kurz und bestimmt erklärte, sie ziehe ihr Jawort zurück, wenn Ehren-Paulus Wernshausen nicht um Ver-

zeihung bäte. Gut. Paul Kellenberg muß wohl. Was aber geschieht nun? Wildenbruch verschmäht das typische Universalmittel aller Rührstückschreiber nicht: den Bankerott. Mitten in der kritischen Unterredung mit seiner Braut erfährt der Edle durch ein Telegramm, daß sein Vater ruiniert und all sein bißchen Geld verloren ist — und diese Gewißheit benutzt er, um sich Christinens Ja schriftlich wiederholen zu lassen — und auf diese unerhörte Forderung geht Christine Roßlau ein! „In drei Wochen heirate ich Herrn Paul Kellenberg" und die Unterschrift. Abgesehen davon, daß ein anständiges Mädchen dem Manne die Tür weisen würde, der in einer solchen Lage einen solchen Schein von ihr forderte, daß Christine ihm antworten könnte, sie habe ihm mündlich ihr bräutliches Versprechen ja soeben schon wiederholt und daß er sie mit dem Mißtrauen in ihr Wort tötlich beleidige — was will er mit dem Schriftstück? Etwas Gutes kann es unmöglich sein. Und wirklich: er will seine Gläubiger, die ihm auf den Fersen sind, damit beschwichtigen. Und das „Geschäftemachen" scheint er von seinem Vater, dem Spekulanten, dem Güterschwindler, der durch Selbstmord endet, gelernt zu haben. Er preßt ja sogar der Schwester seiner Verlobten für die Einlösung jener unglaublichen Verschreibung sechzigtausend Mark ab und hat dann noch die Stirn, zu erklären, der Preis ändre nur den Termin der Hochzeit, nicht aber das Eheversprechen selber! Das bleibe in Kraft, und er werde rechtzeitig kommen, es einzufordern. Er ist also der bare Schuft, nichts anders als ein gemeiner Räuber, und die eilfertige Reue, die ihn kurz vor dem letzten Fallen des Vorhangs ergreift, löscht dies Brandmal nicht aus. Schaut man aber von dem Abgrund, der sich uns damit öffnet, auf die ersten Akte zurück, dann befestigt sich unsre Überzeugung nur noch, daß der Dichter mit jener Verlobung etwas für Christine psychologisch Unmögliches gewagt hat. Und zu allem andren grollen wir ihm auch noch dafür, daß er das so glücklich entworfene Bild des leichtsinnigen Patrons in die niedrigste Sphäre des Kriminellen hinabgedrückt hat, dahin, wo alles ästhetische und psychologische Interesse von der Verachtung und dem Ekel erstickt wird. Mit reiner Freude aber kann man dem

von seiten des Mannes gleichfalls übereilten Bündnis Hedwigs mit dem Professor und nicht ohne Rührung der Auflösung desselben durch die entsagungsvolle Liebe des Weibes folgen. Der Dialog hebt sich aus den flachen Unterhaltungen der ersten Akte und dem sentimentalen Gewässer der Monologe Christinens zu dichterischer Höhe, ohne doch von seiner Einfachheit zu verlieren, sobald starke und echte Empfindungen laut werden, besonders also in der zweiten Hälfte des Stücks. Die Charakteristik bringt uns in der Gestalt einer alten Tante, die an Oberflächlichkeit mit ihrem Schützling Kellenberg wetteifert, Offenbach spielt und gegen die Liederlichkeiten der Männerwelt eine heroische Toleranz bezeigt, eine ausgezeichnete Figur, greift jedoch in der humoristisch sein sollenden Gestalt eines wissenschaftlich und poetisch angehauchten Dieners des Gelehrten völlig daneben, in die dunkelsten Regionen der fadesten Possenliteratur. Merkwürdig! Und mit seinen „Humoresken" hatte Wildenbruch doch bewiesen, daß er auch über das Zwerchfell Gewalt hat. Bei Monsieur Windebands Liebesschmerzen zucken uns aber nicht einmal die Mundwinkel.

Das subtilere Problem der „Herrin ihrer Hand" (1885) wäre von dem Dichter fast ganz gelöst, wenn nicht auch hier das bis zum Überdruß verbrauchte Motiv des Bankbruchs der Entwicklung seine schlimme theatralische Hilfe leihen und der große Schicksalsspieler Moorsberg durch einen Stich ins Romanhafte und zwar das Genre der edelmütigen Männer der Damen Marlitt, Heimburg und Bürstenbinder, an Glaublichkeit einbüßen würde. Der Gelehrte aber, der mit der Hand der einstmals reichen Geliebten wider Erwarten die Hoffnung schwinden sieht, seine großen wissenschaftlichen Pläne zu verwirklichen, ist gut erfaßt, und auch unsre Sympathien verscherzt er nicht; hat ihn doch der Dämon nicht getrogen! Er findet die assyrischen Tafeln wirklich, die er im Sand der Wüste sucht, und so durfte die Archäologie mit Recht über die Liebe triumphieren. Das beklagenswerte Opfer des grausamen Dilemmas, Johanna von Steinberg, ist sogar noch feiner gezeichnet, und alles verliefe verständlich und ergreifend, wenn bei der Schürzung des tragisch zu nennenden Knotens nicht ein Satan von einer Mutter mitwirkte,

die dem Stück zum Ärgernis wird. Es ist ja sehr großherzig, daß die einfache Frau ihren Sohn, den Gelehrten, vor dem falschen Verdacht behütet sehen möchte, er mache eine Geldheirat; aber es ist läppisch, eine „Schamlosigkeit" darin zu erblicken, daß die edle Johanna ihrem Edmund ihre Hand angeboten hat — und nicht umgekehrt. Es ist eben so ordinär, daß sie ihrem Sohne, dessen Herz von Stolz und Glück schwillt, in seine junge Liebesfreude das schmutzige Wasser ihrer Verdächtigungen gießt, wie es gemein und sinnlos von ihr ist, das hilflose Mädchen, das für ihren Geliebten alles geopfert hat, mit Steinwürfen zu empfangen und mit ihren Insulten auch dann noch zu verfolgen, als die Arme für ihr junges Glück, das schon keines mehr ist, darbt und friert. Der Drache vermißt sich sogar, der Gequälten das Wort zuzurufen: „Ich verbiete Ihnen, zu sagen, daß Sie ihn lieben, Sie, die Sie glauben, mit ein paar sentimentalen Tränen das Gift hinwegwaschen zu können, mit dem Sie ihm sein Leben vergällen!" Und das, nachdem die Verlobte ihres Sohnes sich bereits entschlossen hat, ihm den Weg zur Freiheit zu bahnen, wenn er ihn wählen will! Dafür muß sich denn das brutale Weib auch gefallen lassen, von Johanna von Steinberg „verachtet" zu werden, was sie übrigens nicht hindert, im Schlußakt „tief ergriffen" dem „herrlichen Mädchen" dafür zu danken, daß Edmund Westerholz, der Entdecker der assyrischen Tontafeln, glücklich ist. Es ist nicht gerade die abstoßende Häßlichkeit dieses Charakters, der sich von dem Gattungscharakter „Mutter" so weit entfernt, die uns empört. Die naturalistische Literatur hat uns mit noch schlimmeren Weibern gesegnet. Aber solche Ausnahmen wollen mit ganz besondrer Gründlichkeit motiviert werden, wenn wir sie begreifen und ertragen sollen. Wir müssen wissen, was diese kleinliche und hartherzige Keiferin so verbittert hat, daß sie für die Braut ihres Sohnes, ein reines, hohes Menschenbild, in solcher Lage kein gütiges Mutterwort, kein Wort des Trostes findet. Das besondere Individuum verlangt auch seine besondere Geschichte — und da Wildenbruch uns diese vorenthalten, sehen wir in den Rüpeleien der Bürgerin Westerholz nicht mehr als Theaterhindernisse, an denen Edmund und Johanna scheitern

sollen. Denn hätte sie sie mütterlich empfangen — was dann? Die Lösung wäre schwierig und, wie der Dichter sie jetzt gefunden hat (gewagt zwar, doch fein und geistreich), wohl gar unmöglich geworden. So aber ist Frau Westerholz nur ein zweiter Konkurs im Stück, ein Bankerott des einfachen weiblichen Gefühls, ohne den es sich so wenig zu dem gewollten Ende hätte führen lassen wie ohne den Ruin der Bankgesellschaft.

Ungleich günstiger noch wirkten der der Gegenwart entnommene Stoff und die durch ihn bedingte Form des Ausdrucks auf die Charakteristik in der „Haubenlerche". Schärfer und liebevoller hat Wildenbruch selbst in seinen Novellen die Menschen nicht beobachtet als hier, und unabhängiger, freier von den Gewaltsamkeiten seines eignen Temperaments hat er sie nie von sich losgelöst und auf die eignen Füße zu stellen — begonnen. Denn das Verderben naht ihnen schließlich auch hier — wenigstens einigen von ihnen, und leider gerade denen, auf die es am meisten ankommt: dem Mädchen selbst, das von seinem weißen Häubchen und dem Singen in der Morgenfrühe die Haubenlerche heißt, und dem neunzehnjährigen Hans Liederlich, der leicht der Schwager der lustigen Lene geworden wäre, wenn nicht — in den Abgrund dieses Gedankenstrichs versinkt zuschlimmerletzt das ganze Stück. Aber zuerst: wie keck und sicher und wie liebenswürdig immer noch gibt sich der freche Bursch, und wie fein rechtfertigt der Dichter ihn mit all seinen Untugenden durch den Kontrast mit dem ernsten rigorosen Bruder, der für den Jüngling nur ein „Moralfatzke" ist. Er hat ganz recht, sich auf sein Ich zu berufen, das in den Pferch der Kontorarbeit nicht taucht und das sich auf seine Weise ebensogut entwickeln möchte und zum eignen und anderer Besten wohl auch könnte, wenn der strenge August ihm nicht ein Joch aufgeladen hätte, das er zu tragen seiner Natur nach nicht vermag. Recht und Unrecht halten sich beständig in der Schwebe, jeder der Brüder hat von seinem Standpunkt aus von beiden etwas, und Hermann hat dem älteren, seinem Vormund gegenüber, noch den Freibrief der Intelligenz, die bei jenem von dem guten Herzen und den Prinzipien gemeistert wird. Denn ein glaubhafter Mensch ist der von Hermann

verlachte edle August, der von vielen nur für einen Papierhelden gehalten wird, für mich auch. Der platte Banausenwitz mag solcher Menschen spotten, die für ihre Arbeiter das Herz nicht nur auf der Zunge tragen, keine gesellschaftlichen Schranken anerkennen und in ihrem Tun nicht vom Vorteil, sondern von dem reinsten Glauben an die Möglichkeit einer allgemeinen Menschenverbrüderung und die Verwirklichung ihrer optimistischen Ideale geleitet werden. Ich würde mich schämen, über einen Mann zu lachen, der die schönen Worte sagt:

> „Da doktern sie herum an der sozialen Frage mit Vorschlägen und Gesetzen und Einrichtungen und wundern sich, daß alles nicht hilft. Ja, worüber wundert ihr euch denn? Woher kommt denn das? Weil ihr die Sache von der verkehrten Seite angreift. Solche Fragen löst nicht der Staat, die löst der Mensch! Von uns muß die Sache ausgehen; jeder einzelne ist berufen .... Alle diese Gesetze, Einrichtungen und so weiter sorgen nur für den Leib der Armen: daß sie nicht hungern und dursten; es ist ja ganz gut, aber damit ist es nicht abgetan. Helft ihren Seelen! Und das kann nicht das Gesetz und nicht der Staat, das können nur wir, die einzelnen, die Menschen! Dazu müssen wir aufhören, Pharisäer zu seien. ... Wir müssen diese grausame Feigheit endlich überwinden, die uns den Schauder über die ästhetische Haut jagt, wenn wir mit diesen Leuten zusammen kommen, müssen es endlich einmal aufgeben, sie immer unter uns und uns immer über ihnen zu empfinden; mit ihnen müssen wir sein und leben, nicht nur in der Theorie, sondern in Tat und Wirklichkeit."

Das sind keine Phantasmagorien, sondern die idealen Überzeugungen eines edlen, warm empfindenden Menschen, wie sie mir glücklicherweise öfter schon begegnet sind, eines Menschen, der immer auch bereit ist, mit seinen Lehren Ernst zu machen. Und wenn in diesen Glauben eine Selbsttäuschung hineinspielt und in dem warmen Blutstrom der Menschlichkeit Bröckchen einer leblosen Doktrin schwimmen — so hat Wildenbruch das selber sehr genau gewußt und gewollt. Denn er macht den hoch- und reingesinnten Mann in den Übertreibungen seines schönen Wahns nicht nur durch den lästerlichen Spott des jüngeren Bruders, durch den Kontrast der angeerbten Sitten von hoch und niedrig (Lenes ungeschicktes Benehmen, als sie „die Vornehme lernen"

soll), sondern auch durch seine eigene Natur zu schanden. Er knüpft sein gutes Herz an ein cholerisches Temperament und verschließt sein Auge nicht gegen die Reste der Herrenmoral in seiner eignen Brust. Das Glück, das er den Leuten aus dem Volke spendet, behält immer noch den Charakter eines Almosens, wie liebevoll er es auch gibt. Wenn er der Haubenlerche Lene seine Hand mehr aufzwingt als anträgt, kommt ihm nicht einmal der Schatten des Gedankens, daß sie ihn, den ernsten, nicht mehr ganz jungen Mann, doch auch ausschlagen könnte. Er weiß nur, daß er ihr mit vollen Händen ein überschwengliches Glück beschert; daß ein andrer, einer seiner treuesten Diener, durch ihn aus all seinen Himmeln gerissen wird, ahnt er nicht, weil er nicht sehen *will*, und jedes Zeichen der Angst, der Furcht, des Widerwillens sogar, das er in dem Antlitz seiner Lene wahrnehmen *müßte*, wenn er nicht ganz verblendet wäre, verkennt er oder deutet es falsch.

Hier steckt nun allerdings wieder eine Wildenbruchsche Übertreibung. Man sollte nämlich denken, daß ein halbwegs gescheidter Mensch, auch wenn er bis über die Ohren verliebt wäre, Lenes Benehmen nicht mißdeuten *könnte*. Denn sie, die Harmlose, Frische, immer Heitere, die ihre unbefangene Laune früher selbst vor dem edlen, in einer ungeheuren Respektwolke einherwandelnden Herrn August nie verlor, zittert jetzt bei jedem seiner Annäherungsversuche; sie rückt von ihm ab, weint, läuft davon, kurz sie tut alles, ihm die Schuppen vom Auge zu nehmen. Und wenn sie in ihrer aufrichtigen Art nicht deutlicher wird, dann ist das nicht ihre Schuld. Denn ihr alter Onkel, der treffliche Ale, der immer Grunzende und Brummende, der Sozialdemokrat aus Neid und Abneigung gegen gute Manieren (eine wirkliche Menschenschöpfung und vielleicht die beste, die Wildenbruch je gelungen ist) — Onkel Ale hat ihr so dringend zugeredet, und ihre Mutter, die gute Frau Schmalenbach, ist krank und muß nach Oeynhausen oder Wiesbaden zur Kur. Und ihre Tochter kann so wenig aus ihrer Knechtshaut, daß sie allen Ernstes glaubt, wenn sie den Fabrikherrn nicht heirate, schicke er die gelähmte Mutter auch nicht ins Bad — eine feine, leider nicht durchgeführte Parallele

zu Auguſt Langenthals unausrottbarem Herrenſinn. Hier ſtecken die ſubtilſten Konflikte, die der Dichter faſt ſo fein empfunden hat, wie Lenes ganze Stellung zu dem Schlingel Hermann, der anders, als er denkt, die Hand des verängſteten Mädchens aus der ſeines Bruders zu löſen beſtimmt iſt. Lene weiß ſehr wohl, daß Herr Auguſt ſo ziemlich der Inbegriff aller männlichen Tugenden iſt, und ſie preiſt ſeine Güte in echten, ehrlichen Tönen — aber mehr als töchterliche Verehrung hat ſie nie für ihn empfunden. Anderſeits kann ſie über Hermanns lockre Grundſätze und Sitten nicht im unklaren ſein: er hat ſie ihr gleich zu Beginn des Stücks wieder bewieſen, als er im Morgengrauen über die Mauer geklettert kam, durch ſeine Handgreiflichkeiten und das Goldſtück, das er ihr aufnötigte. Aber mit dem dreiſten und witzigen Jungen läßt ſich ſo angenehm plaudern. Es gibt immer dabei zu lachen. Die Verlumptheit der hohen Herren, die ſich „gemein machen“, wirkt auf niedre Naturen ſympathiſch. Sie ſind leicht mit ihnen vertraut. Die Kordialität, mit der Hermann und Lene verkehren, wird ſo bei dem gutherzigen Mädchen unverſehens zum Zutrauen. Das iſt doch einer, mit dem man menſchlich reden kann! Und daraus erklärt es ſich, daß Lene in der Not ihres Herzens, da ſie bei der Mutter und dem Onkel keine Hilfe ſuchen darf, dem Wolf geradeswegs in den Rachen läuft. Sie ſucht Rat und Schutz bei ihrem gefährlichſten Feind und führt ſelber die Szene herbei, die dem Stück unter Wildenbruchs Dramen eine ſo eigentümliche und bedenkliche Stellung angewieſen hat: den moraliſch und äſthetiſch gleich furchtbaren Notzuchtsverſuch im vierten Akte.

Ob ſeine Vorbereitung möglich iſt, alles alſo, was vorauf-gehen mußte, um Lene Schmalenbach in Hermann Langenthals Gewalt zu bringen? So ſehr ich ſelber auf die feinen Beziehungen aufmerkſam gemacht habe, die das Vertrauen des Mädchens zu dem Taugenichts erklären, ſo beſtimmt muß ich jene Frage doch verneinen. Zwiſchen dem zutunlichſten Wort und der erſten Stufe der Treppe, die Lene in tiefer Nacht von der Seite der ſchlafenden Mutter weg erſteigen muß, um zu ihrem fragwürdigen Beſchützer zu gelangen, liegt noch ein tiefer Abgrund, den kein Sophismus zu überbrücken vermag. Den abenteuerlichen

Plan, mit ihm nach Berlin zu fliehen, um der gefürchteten Ehe zu entgehen, mag sie fassen — von der Ausführung wird ihre Mädchenscham, ihre gesunde Einsicht in Hermanns Charakter, der Gedanke an die Mutter, ihren Verlobten und die still blutende Liebe zu ihrem redlichen Büttgesellen sie zurückhalten. Und hätte sie es wirklich soweit kommen lassen, hätte sie die Schwelle des Zimmers wirklich überschritten, auf dem der Böse ihren Sinnen schon die Fallstricke gelegt — dann müßte es für sie nur einen Gedanken geben, diesen: in jagender Eile fort von hier! denn jede Minute kann sie verraten! Statt dessen setzt sie sich breit, redet und redet, läßt sich mit Malaga traktieren, während die Zeit verrinnt und der Morgen anbricht. Schade, daß Wildenbruch diesen Gedanken in dem angstvoll klopfenden Herzen des Mädchens nicht gehört hat. Er hätte dann die häßliche Szene nicht schreiben können. Aber auch der ehrenwerte Hermann, der sich wie Herr Paul Kellenberg eine Ummalung von dem leichtsinnigen Bruder in den Schuft gefallen lassen muß, hätte aus ganz andren Gründen auf denselben Gedanken wie sein argloses Opfer kommen müssen. Fort von hier, so schnell es geht, um die Beute in Berlin zu bergen. Denn in der Langenthalschen Fabrik hat Morgenstunde Gold im Munde und im Herrenhause und den Arbeiterwohnungen gibt es genug bekümmerte Herzen, die der Schlaf gemieden. Sie sind denn ja wirklich auch alle zur Stelle, als Lene ihre schreckliche Lage endlich begreift und ihr Hilfegeschrei das Ärgste verhütet: Herr August, seine blutlose Cousine Juliane, die ihn dermaleinst für die davongeflogene Haubenlerche trösten wird, und der wackere Paul Flefeld, dem die Liebste doch noch wird, ohne die er nicht leben kann. Der widerwärtige Auftritt ist also aus äußeren und inneren Gründen unwahrscheinlich bis zur Unmöglichkeit (wie so manche Szene bei Wildenbruch sonst), und es war ein böser Selbstbetrug, daß der Dichter in den literarischen Hader, der sich darüber entspann, das Wort mischte, es sei die Pflicht der kommenden Kunst „unerbittlich" zu sein. Das klang wie ein neues revolutionäres Programm (seltsam genug von einem Dichter wie Wildenbruch!), und doch war es nur eine Phrase. Denn die wahre, die große Kunst ist immer unerbittlich gewesen, d. h. sie

hat aus allen Voraussetzungen die unabwendbaren Folgen gezogen. Um der Unerbittlichkeit der Kunst willen sticht sich Ödipus der König mit der Spange die Augen aus, Ajax entleibt sich selbst, Romeo und Julia sterben durch Gift und Dolch und Gretchen endet auf dem Schafott. Wildenbruchs empfindlichste Schwäche besteht aber gerade darin, daß er nicht unerbittlich, d. h. konsequent zu sein vermag, und so wenig er es im „Harold" und dem „Menoniten" ist, so wenig ist er es in der „Haubenlerche". Die bloße Vorführung einer Brutalität ist noch lange keine Unerbittlichkeit, und weil der Dichter uns die wüste Szene nicht nur hätte ersparen können, sondern müssen, ist sie eben auch nur um des Effekts, und um nichts anderen willen da.

Wenn man aber die Frage aufwerfen sollte, ob der Dichter sie uns auch dann nicht hätte vorenthalten dürfen, wenn sie folgerichtig aus der Handlung erwachsen wäre, so antworte ich dennoch nein. Denn hier erschöpft sich die Macht der dramatischen Kunst, die es nur mit dem Menschen, aber nicht mit dem Vieh in uns zu tun hat. Darstellbar und dramatisch interessant kann nur ein Vorgang sein, in dem die Seele des Menschen, wenn auch noch so sehr getrübt von Leidenschaften, frei handelt, und nur mit seelischen, nicht mit körperlichen Akten haben wir es in der Poesie zu tun. Die geile Wut, die den Menschen zu einem der nichtswürdigsten Verbrechen treibt, gehört aber zu den lediglich physischen Entladungen, von deren Darstellung die Kunst sich abwendet, davon noch ganz abgesehen, daß das Schamgefühl hier ein entscheidendes Wort mitredet. Man brauchte sich nur einmal vorzustellen, daß Hermann noch um ein klein weniges weiter zum Ziele käme oder daß ihm sein ruchloses Vorhaben gar gelänge — so hätte man die Antwort vor Augen. Für das feinere Gefühl wird es aber wenig ausmachen, ob der Wüstling von seiner Schandtat bereits so zeitig ablassen muß, daß das äußere „Dekorum" noch gerade gewahrt bleibt, oder nicht. Es geschah des Schlimmen schon genug, um den Patron dem Strafgesetz auszuliefern — ein Schritt noch, und Dichter, Theaterdirektor und Schauspieler säßen mit ihm auf der Anklagebank, wenn nicht die Zensur vorher schon ihres Amtes gewaltet hätte. Hat die dra-

matische Dichtung die Vergewaltigung eines Weibes jemals in unser Gesichtsfeld gerückt, dann hat sie an die Untat stets auch die gewaltigsten Folgen geknüpft, gleichsam um den Tempel der Kunst von dem Greuel zu reinigen, der sich in ihn hineingewagt. Mit dem Zusammenbruch einer Staatsordnung wird, wie die Geschichte uns erzählt, Lukretias und Virginias Jungfrauschaft bezahlt, und Lessings Odoardo senkt den Dolch in die Brust seiner Tochter, nur weil sie einmal der Leidenschaft des neuen Appius Claudius anheimfallen könnte. Bei dem Haupte seiner geschändeten Tochter schwört Verrina dem Hause Doria den Untergang, und Genua kracht zusammen. An dem zerstückelten Leichnam der Cheruskerjungfrau, die unter der Wut der römischen Horde zusammengebrochen ist, erheben sich die Stämme Germaniens zur Rache. Das gewaltige Rechtspathos des Richters von Zalamea sühnt, sofern es überhaupt möglich ist, den Frevel, den der liebesieche Hauptmann an seiner Tochter begangen; der Bauer kommt über den Soldaten, und der Elende wird garottiert, ehe eine höhere Gewalt dem Wackeren in den Arm fallen kann. Und selbst in Shakespeares „Titus Andronicus" entlädt sich über der verstümmelten Lavinia, die ihrer Zunge und Hände beraubt die Untat des sauberen Brüderpaares niemandem sollte künden können, der herzzerreißendste Jammer, und in einem wahren Bacchanal der Rache macht der alte Vater wett, was Chiron und Demetrius an seinem Kinde verübt. Das barbarische Stück dürfte natürlich niemandem als Muster dienen, aber Wildenbruch wird doch vielleicht stutzig, wenn er seiner Vorgänger gedenkt und inne wird, daß ihrer keiner es gewagt hat, uns den Greuel oder auch nur seine Vorbereitungen auf der Bühne leibhaft vorzuführen (überall wird die Tat nur erzählt), geschweige denn aus dem Verbrechen und seinen Folgen nur ein wirkungsvolles Spiel zu machen, das uns theatralisch erschüttert und dann vergessen wird: von uns und den zunächst daran Beteiligten. Einen Augenblick hat es nun wohl den Anschein, als wollte August Langenthal sich zum Richter über seinen Halbbruder aufwerfen. Er entwindet ihm den Revolver und hätte ihn vielleicht niedergeschossen, wenn die hilfreiche Cousine nicht dazwischen getreten wäre. Und nun?

Hermann kann gehen. „Du bist frei — du kannst die Fabrik verlassen — wann du willst — noch in dieser Stunde.“ Und der Schuft, der in den ersten Akten nur erst ein windiger Tunichtgut war, nimmt sein Geld, geht lautlos davon und wird nun wohl still für das Zuchthaus heranreifen. „Das Mädchen, das dort weint,“ — so nennt Herr August die verzweifelnde Lene — soll ihm nach, denn der kurzsichtige Mann glaubt, daß sie mit jenem, mit Hermann, habe davonlaufen wollen. Da lichtet sich denn endlich das Dunkel. Jetzt muß sie mit der Sprache heraus, und das erste offene Wort verschafft ihr ihren Büttgesellen. Sie geht mit Ilefeld davon, und hinter der Szene hört man sie, weil sie nun einmal die „Haubenlerche“ heißt und Herr August es so zu wünschen scheint, sogar schon wieder singen wie in den ersten Akten:

„Reich bin ich nicht — Taschen sind leer!
Schön bin ich nicht — manche ist's mehr!“

Und in der dritten Zeile leistet sie sich sogar eine Nüanze. Sie singt nicht mehr: „Aber vergnügt — weiß nicht woher,“ sondern: „Aber vergnügt, weiß auch woher.“

Ob sich Wildenbruch diesen Sang wohl ordentlich überlegt hat? Die arme Lene hat noch kurz vorher die Meduse gesehen. Das Schrecklichste, was sich ihr nahen konnte, hatte in ihr junges, unverdorbenes Leben hineingeglotzt. Sie hat um ihr Magdtum einen Todeskampf kämpfen müssen — und jetzt sollte sie schon wieder singen können? Die furchtbare Erschütterung ihrer halbtrunkenen Sinne, die furchtbarere ihrer erwachten Erkenntnis — sie wären wie ein Regenguß, in dem der Vogel sein Gefieder letzt, an ihr abgeglitten? Ich denke mir, selber dem braven Ilefeld müßte der Schrecken so in die Glieder gefahren sein, daß er sich kaum nur auf sich besinnen und Worte für sein junges Glück finden könnte. Und das Mädchen könnte singen? Wenn irgend etwas, dann beweist mir dieser Gesang hinter der Szene erschreckend deutlich, daß die ganze Notzuchtsszene von ihrem Dramatiker nicht um der Unerbittlichkeit der Kunst, sondern um des Theatereffekts willen geschaffen ist. Und das macht sie erst recht widerlich. Das Stück sollte glücklich enden, aber auf seinen großen

Schlager wollte Wildenbruch nicht verzichten. Er bringt ihn uns, er spitzt die Situation auf das Äußerste zu — aber es geht noch eben gut. Lene wird von Hermann nicht bezwungen und Hermann von seinem Bruder August nicht erschossen. Und nun, meint der Dichter, wäre ja alles gut und schön, und ein jeder der Gefährdeten dürfte froh sein, daß er so glücklich davongekommen? Wie wenig hat er sich damit der Geister mächtig gezeigt, die er beschworen! Nein, ein unerbittliches Drama ist die „Haubenlerche" ganz gewiß nicht!

Ein Teil der gebildeten Welt, aber auch der Kritik, hielt sie dafür. Man nannte Wildenbruch einen Naturalisten, und das war grundfalsch. Der Irrtum entsprang aus der falschen Vorstellung, die man mit dem „Naturalismus" verband, als sei er die Darstellung des Gemeinen und Häßlichen, während er nichts als die Kopie der Wirklichkeit, das heißt der äußeren Erscheinung des Lebens sein will, die sich tatsächlich zwar oft mit dem Niedrigsten im Menschenleben deckt, prinzipiell aber nichts mit ihm zu tun hat. Der Irrtum griff um sich, als sich in der deutschen und der ausländischen Literatur, die naturalistisch war oder dafür galt, die Fälle mehrten, in denen — nicht etwa die Liebe, die die Königin der Herzen und der Dichtung bleiben wird — sondern der sexuelle Akt zum Mittelpunkt der Dramatik erhoben wurde. „Sodoms Ende" folgte der „Haubenlerche" schnell mit einem Fall vollendeter Notzucht, Strindbergs „Komtesse Julie", Halbes Schule machende „Jugend" blieben nicht allein, kurz, es ließ sich begreifen, daß die Jüngeren, die den Naturalismus damals mit der Schaustellung der Bestie im Menschen verwechselten, Wildenbruch seit der „Haubenlerche" für sich reklamierten und über das Straucheln dieses Gerechten triumphierten, während die Bewunderer des „Menoniten" und des „Harold" seufzten. Und es ließ sich nicht leugnen, daß der Dichter den Irrtum selber nährte: nicht nur durch sein Wort von der Unerbittlichkeit, sondern durch sein Werk selbst. Zunächst durch dessen Vorzüge: das gute Erschauen und Erfassen eines Typus der Arbeiterwelt in dem köstlichen alten Lumpenfaktor Ale Schmalenbach, aber auch, wenn auch nicht so gleichmäßig überzeugend, in der lustigen Lene, ihrer

Mutter und ihrem Verlobten; dann durch die ausgezeichnete Anlage des Charakters des jungen Langenthal. Auch die soziale Frage war damals von dem Naturalismus — so schienen wenigstens einige seiner Jünger zu glauben — gepachtet; die Beziehungen vom Vorder- zum Hinterhaus wiesen mit dem Finger auf Sudermanns „Ehre", und auch den zählte man damals allgemein aus dem gleichen Irrtum den Naturalisten bei. Das zähe Festhalten des Berliner Dialekts für die Region des Hinterhauses und die Abstufungen, die sich der Dichter angelegen sein ließ, je nachdem Onkel Ale, Paul Ilefeld, Lene oder ihre Mutter sprechen, deuteten eher auf naturalistische Neigungen oder wohl gar Prinzipien, und zu allem kam noch etwas, was auf eine Wandlung in der öffentlichen Haltung des Dichters schließen ließ, ein kleiner, aber auffallender Zug: der Vater der beiden Langenthal hat „nach dreißig Jahren treu erfüllter Pflicht" seinen Abschied nehmen müssen, „weil seine Gesinnung mit den Ansichten höheren Orts nicht mehr harmonieren wollte", und daraufhin hat sein Erstgeborener den Beamten an den Nagel gehängt und die Papierfabrik übernommen, die ihn zum reichen Manne gemacht. Und „dieses sich selbst bezahlt machen an jedem Tage, dieses sorgen für das Leben andrer, weil man dadurch am eigenen Leben baut, wie das anders, freier, besser ist als der kalte sichere Egoismus, in dem ich an der Krippe des Staats gelebt habe", sagt August Langenthal. Nun munkelte man damals viel von einer Lockerung der Beziehungen Wildenbruchs zum preußischen Hof. Man, d. h. die sogenannte öffentliche Meinung, kannte auch die Gründe. Das mündete dann weiter in den Strom ein, zu dem das Bächlein Vermutung anschwoll: der Dichter hatte sich vom Hofe zum Volk, von der patentierten Kunst zu der volkstümlichen, modernen, gewandt! Er war Naturalist geworden! Er war es nicht. Aber daß er mit dem Gedanken geliebäugelt hat, das zwitschert mir die „Haubenlerche" zart, aber vernehmlich zu. Ernst von Wildenbruch war ins Schwanken geraten. Vielleicht stand er wirklich am Scheidewege. Aber nach etwa zwei Jahren schon machte er dem Langen und Bangen ein Ende, denn er ließ sein „Heiliges Lachen" erschallen, und nun wußten die Naturalisten, die sich

über den stattlichen Zuwachs in ihrem Lager schon so innig gefreut hatten, ganz gewiß, daß ihnen wohl eine „Haubenlerche", nicht aber ihr Dichter ins Garn gegangen war.

Dies „Heilige Lachen" wurde nun fast von aller Welt, die sich mit Literatur und Dichtung beschäftigte (oder doch mit den Zeitungsberichten darüber) in den hellsten Entrüstungstönen zurückgewiesen. Was hatte der Dichter denn aber so Übles getan? Ungefähr dasselbe, was neuerdings Otto Ernst in anderen Formen mit seiner „Jugend von heute". Er hatte die Auswüchse der Zeit, die sich auf künstlerischem Gebiet besonders fühlbar machten, gegeißelt: die blasierte Weltmüdigkeit, den Kultus des Häßlichen und Verrückten, die Verachtung des Alten und die Verherrlichung des Neuen um jeden Preis. Hatte er denn nicht wirklich recht, als er seinen „Pessimus", den neuerwählten Bürgermeister an des zurücktretenden Animus Stelle in der Stadt Terra die Gesetze verkünden ließ: „Der sogenannte Große Prinzipal (also Gott) ist abgeschafft!" — „Das Lachen ist abgeschafft!" — „Wer lacht, kommt ins Irrenhaus!" — „Die Ärzte sind abgeschafft!" — „Die sogenannte Phantasie ist abgeschafft!" — „Wer sich beim Versemachen ertappen läßt, wird vom kritischen Bewußtsein öffentlich ausgehauen!" — War denn vor zehn Jahren nicht wirklich die Zeit gekommen, die alles dies auf ihre Proskriptionsliste setzte: Gesundheit, Humor, Phantasie und Vers? Hatte Wildenbruch so ganz unrecht, wenn er denselben Pessimus, den Gehilfen in der großen Weltapotheke, dem Lüge, Häßlichkeit, Neid und Haß gehorchen, halb skandinavisch, halb russisch als Ole Pessimoff in Terra einführte? Denn hatte unsere Literatur nicht eine Zeitlang an Ibsen, Strindberg, Tolstoi und Dostojewski ihre Seele verschrieben? Freilich wäre es ein ungeheures Unrecht, sich über den Dichter des „Brand" und den großen russischen Bauerngrafen lustig zu machen — aber liegt denn wirklich in den harmlosen Namen Ole und Pessimoff ein taktloser Spott? und hat die Satire nicht ein gutes Recht über den Strang zu schlagen? Es wäre doch der Triumph der Empfindsamkeit, wenn Deutschland Skandinavien und Rußland an einem Dichter seines Stammes rächen zu müssen glaubte, nur weil er sich mit

ihrer Literatur einen kleinen Scherz erlaubt. Und endlich: bedurften wir nicht wirklich und bedürfen wir nicht noch inmitten des großen geistigen, sittlichen und künstlerischen Bankerotts, dessen Folgen wir noch nicht überwunden haben und aus dem sich langsam nur und allmählich gesundere Verhältnisse entwickeln können, des erlösenden Lachegotts, des Humors, der bei Wildenbruch ein Kind des Animus und der Schönheit ist, der Schönheit, die die betörten Menschenkinder in die Verbannung geschickt haben? Wie ernsthaft plagt sich die Kritik immer noch mit den toten künstlerischen Wechselbälgen, die an den Wänden der Gemäldeausstellungen hängen und die Zunge nach uns blecken! oder mit dem blühenden Unsinn einer Gedankenpoesie, die selbst ein Dichter wie Dehmel in der Literarischen Gesellschaft zu München des Vortrags für wert hielt! Und als sich die Hörer mit einem vielleicht etwas unheiligen Lachen dagegen verwahrten — wuchsen nicht sogleich wieder geharnischte Verteidiger dieser verrückten Hirngespinste aus dem Boden und bestritten dem Publikum das Recht, sich kraft eigenen Humors von der Gewalt zu befreien, die seinen Geschmack und sein Urteil knebeln wollte? Nein. Wildenbruch tat nichts andres, als was jeder gesunde Satiriker an seiner Stelle getan haben würde, was der „Kladderadatsch" mit viel schärferen, die „Fliegenden Blätter" mit viel drastischeren Mitteln immer noch tun, und es wäre ihm in den Journalen schwerlich auch so übel ergangen, wenn sich nicht die Kritik jener Tage mit angegriffen gefühlt hätte: denn sie war in gleicher Mitschuld und Verdammnis mit den guten Bürgern der Stadt Terra.

Soweit also wäre alles in Ordnung. Aber die Sache hatte doch ein Aber. Wildenbruch schrieb seine Allegorie im Raimund-Stil, und dessen war er nicht mächtig. An Humor fehlte es ihm nicht, aber der ist vom kräftigen Märkerschlage, robust, berlinisch gefärbt, nicht von der Art des österreichischen Dichters, der die Phantastik der Wiener Volksseele verstand und selber besaß. Dieser aber wollte Wildenbruch ablauschen, wie sie schwebte, ging und stand und Wolken- und Erdreich spielend verband, und ihre Eigentümlichkeit hätte in der Tat für seinen

Stoff vortrefflich getaugt. Ich will dabei gern eingestehen, daß ich bei all meiner Verehrung und Liebe für den Dichter des „Verschwenders“ und des „Alpenkönigs“ doch glaube, daß man seine rein poetischen Gaben ein bißchen überschätzt hat. So meisterhaft die Gestalt seines Menschenfeindes angelegt und so originell das Heilverfahren ist, das der Alpenkönig an ihm versucht, so tief und schön der Gedanke ist, der Flottwell an den Bettler knüpft, und so köstlich der Schlußakt, der den Verschwender in das Haus des ehrlichen Valentin führt — an Platitüden fehlt es den beiden Werken (es sind seine bedeutendsten) auch nicht, und an schwächlicher Rührseligkeit noch weniger. Zudem wird niemand Verse wie die folgenden für Genieproben halten. Den Chor der Diener zum Beispiel:

„Hurtig! hurtig! Macht doch weiter.
Holt Champagner, Kaffee, Rum!
Bringt den Gästen ihre Kleider,
Tummelt euch ein wenig um!
Alles sei hier vornehm groß
In des reichen Flottwell Schloß.“

Oder den Erguß der Gäste des Wiener Timon, die, hingerissen von den landschaftlichen Schönheiten, die sie von dem Balkon seines Schlosses genießen dürfen, den Sang anstimmen:

„O seht doch dieses schöne Tal,
Wo prangt die Erd' durch höhern Reiz?
Dem Kenner bleibt hier keine Wahl,
Der Anblick übertrifft die Schweiz.“

Leider aber hat es ganz den Anschein, als hätte sich Wildenbruch Verse wie diese geradezu zum Muster genommen, vielleicht weil er ihren saloppen und platten Ton für volkstümlich oder kindlich hielt. Seine Heinzelleute singen wie Julius von Flottwells Lakaien:

„Nun mit Eimer, Bürst und Besen
Und mit gold'nem Bohnerwachs,
Heinzelleute, fleiß'ge Wesen,
An die Arbeit, munter, stracks,“

und wenn sie in der Apotheke „etwas Liebe“ genascht haben, ahmen sie den schlechten Operetten-Jargon nach:

„O köstlicher Genuß!
O Wonne ohnegleichen!
Wer will den Mund mir reichen,
Die Lippen mir zum Kuß?
Denn küssen muß ich müssen,
Ja lieben! Ja küssen!"

Das soll ohne Zweifel naiv sein, denn sonst wäre es fürchterlich. Aber Naivität ist dem Dichter nun einmal nicht gegeben. Zwingt sich seine Muse dazu, dann wirkt sie geziert und albern. Man denke sich Clara Ziegler als Gänschen von Buchenau: das geht doch nicht an. Wenn der schweifende Komet, über den die Nacht Klage führt, dem Prinzipal die Hand küßt und bittet „Komet will artig sein, will artig sein" — dann bringen wir es nicht einmal zu einem Lächeln. Alles Kindliche wird kindisch, alles absichtlich Einfache und schon Dagewesene banal. Und doch kommt in den erhabenen Momenten dieses wunderlichen „Märchenschwanks" der echte Poetengeist dem Dichter immer wieder zurück. Es sind schöne Worte, mit denen Gott Vater dem kleinen Lachegott die große heilige und herrliche Welt zeigt, schönere, die der schlummernde Animus mit der verstoßenen Schönheit wechselt, die ihm im Traum erscheint und spricht:

Ach, unser Haus,
Das uns're Liebe umschloß,
Öd' nun und leer.
Einsamer Mann,
Fürder nie mehr
Jauchzt die Gattin den Morgen dir zu;
Dir nimmermehr
Bettet das Haupt sie, von Sorgen schwer,
Abends liebend zur Ruh —
Nie mehr — o nie mehr.

Animus (streckt im Traume die Arme aus).
Du — Liebe —

Die Schönheit.
Du Armer —

Animus.
Bist du mir endlich wiedergegeben?
Hat nun ein Ende die einsame Qual?

Die Schönheit.
Einmal noch komm' ich — in diesem Leben
Siehst du mich heute zum letztenmal.

Animus.
O — warum scheiden?

Die Schönheit.
Weil auf der Erde
Nicht mehr Stätte, noch Raum mir ist.

Animus.
Sterbende scheiden — du lebst und bist.

Die Schönheit.
Aber du selber hast mich vertrieben.

Animus.
Daß ich dich küsse, komm doch, o komm!

Die Schönheit (schüttelt traurig das Haupt).
Wenn ich dich küsse, wirst du erwachen
Und dann werden die bösen Gewalten,
Die jetzt herrschen und über dir schalten,
Unserer Liebe ein Ende machen.

Animus.
Beuge dein süßes Antlitz hernieder —
Bleibe nicht ferne von mir steh'n!

Die Schönheit.
Träumend nur darfst du mich wiederseh'n.
Denn der Traum nur gibt uns wieder
Die Verlorenen, die wir lieben.

Animus.
O — verloren?

Die Schönheit.
Ich muß nun geh'n.

Animus.
Bleibe! Geh nicht!

Die Schönheit.
Es muß geschehn!

Animus.
Deines Daseins ein letztes Zeichen,
Nur ein einziges, laß es mir!

Die Schönheit
(knüpft den zarten Schleier, den sie um das Haupt geschlungen trägt, ab).

Meines Hauptes flatternde Zier,
Meinen Schleier will ich dir reichen.
Auf dem Herzen bewahr' ihn hier.
Nur ein Duft — doch eine Mahnung
Der Vergangenheit, der sel'gen,
Und des unvergänglich Ew'gen
Eine Sehnsucht — eine Ahnung.

(Das Licht erlischt — tiefe Dunkelheit.)

Dennoch bin ich mir wohl bewußt, daß diese „Unterschönheiten", wie Hebbel sie nennen würde, das ganze Gedicht um seines verfehlten Grundtons willen nicht retten. Aber ich habe sie hier um der Gerechtigkeit willen angeführt, weil die Kritik sie zu gering geachtet hat und weil ich selber einmal ihren Wert in dem Unbehagen über das Ganze verkannt habe. Edelsteine in einer Simili-Kette, aber Edelsteine doch, die die gesunde Idee des Ganzen, farbig gebrochen, verklärt zum Schönen, hell widerstrahlen.

Unterdessen waren in den Jahren 1888 und 89 aber bereits ein paar Schauspiele erschienen, die dem preußischen Patriotismus, der sich für die Wildenbruchsche Dramatik immer noch gefährlich erwiesen hatte, alle Schleusen der Rhetorik öffneten. In der großen schwarzweißen Überschwemmung brachen die letzten psychologischen Stützen, aber auch (und das war ein neues Unglück) die theatralischen Formen, deren der Dichter sich so mächtig erwiesen hatte und die er — so hofften die Anhänger seines Provisors Optimus — mit dem Wachstum seiner Kunst zur höchsten Vollendung hätte führen können. Aber seine Kunst veräußerlichte sich immer mehr. Sie wurde theatralisch im schlechten Sinne, sie suchte nach Wirkungen, die nicht aus der Natur des Stoffes von innen heraus erwachsen waren, Feuerwerkereien, die einem Pappdrachen im Maule saßen, nicht die Entladungen flammender Herzen, entzündeter Sinne — bis er es sogar mit dem bloß äußeren Zusammenhalt seiner Dramen nicht mehr genau nahm, sondern sich damit begnügte, Dekorationen aufzustellen und theatralische Bilder zusammenzureihen, die lose neben-

einander schlotterten. Leider war das aber nicht nur ein Unglück, sondern auch ein Unrecht, das gerade Wildenbruch nie hätte begehen dürfen. Denn in jenen Jahren begann der Naturalismus sein Haupt zu erheben, der aller künstlerischen Wohlgestalt bilderstürmerisch den Krieg erklärte und von keiner, auch der natürlichsten Theaterwirkung etwas wissen wollte. Von „Akten" und „Aufzügen" zu sprechen klang verdächtig. „Vorgänge" durften die Abschnitte des Dramas allenfalls genannt werden — und auch das Wort Drama kam in Verruf. Es war die Zeit der anfang- und endlosen Stücke, der bloßen Kreisausschnitte aus dem großen Ring des Lebens. Den sinnlosen und jetzt längst überwundenen Theorien, die wohl zertrümmerten, aber nicht aufbauten, hätte ein energischer Widerstand gut getan — und der Mann, der dazu vor vielen berufen gewesen wäre, tat es den Vorgangsdramatikern nach und liebäugelte gleichzeitig mit den Volksschauspieldichtern, die von der entgegengesetzten Seite heranrückten, um der dramatischen Form den Garaus zu machen. Um die Kunst war es beiden Parteien nicht zu tun: den Naturalisten nicht, weil die Verwechslung der Wahrheit mit der Wirklichkeit und das Prinzip der getreuen Nachahmung des äußeren Lebens der freischaffenden Kunst keinen Raum ließ — den Volksdramatikern nicht, weil ihre religiösen, patriotischen und politischen Interessen ihnen wichtiger waren als die Forderungen des Kunstwerks; wohl auch, weil sie vielleicht schlagkräftige Reden zu halten und einzelne Szenen zu bilden, aber kein Drama zu schaffen vermochten. Auch verwehrten ihnen das, wenn nicht die Grenzen ihrer Begabung, so doch ihre Stoffe: Luther, Gustav Adolf u. a. Im letzten Grunde war es ihnen darum zu tun, für ihre Helden Propaganda zu machen und daneben das Volk zur Freude an der Kunst und Kunstübung zu erziehen. Man kann das Genre um der guten Absichten willen, die damit verbunden waren, gelten lassen, aber es war gefährlich, daß es sich ahnungslos mit den formzerstörenden Tendenzen des Naturalismus berührte, und gefährlicher war es, daß der bedeutendste Theatraliker auf der deutschen Bühne, als er Gefahr lief, seine Popularität zu verlieren, ihnen beiden recht zu geben schien. Was sich dabei im Innern des Dichters von künstlerischen

Absichten geregt haben mag, weiß man nicht, und aus seinen Werken läßt es sich nicht erraten. Vermutlich fehlten sie dabei ganz. Er wollte nicht, er ließ sich schieben und machte, wie er es mit der „Haubenlerche" getan, einer geltenden Mode Konzessionen.

Nach ihren äußeren Abzeichen sollten die „Quitzows" diesen sieben-, acht- oder neungliedrigen Schlangenwürmern noch nicht beizuzählen sein — nach ihrer inneren Art aber liegen sie mit ihren zwei Sternen zu drei Vierteln ihres Leibes diesseits der schlimmen Grenze, während das „Neue Gebot" seinen Unterstützungswohnsitz noch jenseits derselben hatte. Denn mir ist kaum ein Stück bekannt, daß sein Gesicht so oft nach den Stimmungsbedürfnissen eines Tableaus verwandelte wie diese „Quitzows". Erstes Bild: Berlin, wie es lacht, in seiner Mitte der sangeskundige und lustige Köhne Finke, ein echter Spreejunge, mit dem behenden, kühl überlegenen Berliner Witz und der beneidenswerten Berliner Fähigkeit sich auch von dem grausamsten Schicksal nicht unterkriegen zu lassen: ein Stehauf und eine von Wildenbruchs besten Gestalten, echt wie Onkel Ale, der Hermann Langenthal der ersten Akte und die freche Käthe Grotzke im „Meister Balzer". Zweites Tableau: Berlin, wie es tanzt, die liebenswürdige goldene Jugend von damals, an ihrer Spitze das edle Blut Konrads von Quitzow. Drittes Tableau: Berlin, wie es weint, voran der unglückliche Bürgermeister des zerstörten Straußberg, der mit Gott ringt und mit den Menschen hadert. Und nun begibt sich etwas Seltsames. Der junge Quitzow aus dem vorigen heitren Bilde befindet sich noch auf der Szene. Jetzt aber ist Jammern und Fluchen die Losung, und er, der nichts verbrach, muß wohl oder übel dahineinbezogen werden, denn — er ist ein Quitzow, und sein Bruder Dietrich hat Straußberg zerstört. Aber was hat dieser Jüngling, noch ein Schüler, mit den Schandtaten seines Bruders zu tun? Er denkt denn auch an ganz andere Dinge als an Morden, Sengen und Brennen. Er möchte die geschlagenen Wunden heilen. Die Milde und Güte selbst nimmt er ein Brot (das letzte, das in den Samariterkörben zurückgeblieben ist) und reicht es der Frau des

Bürgermeisters — dieser aber reißt es der Hungernden vom Munde und nennt den guten Jüngling einen Geier, der seine Schwingen ausbreiten und zur menschenleeren Öde fliegen soll, „wo auf dem blut'gen Horst sein Bruder haust, Dietrich von Quitzow". Vergebens sucht Konrad ihn zu besänftigen, — und nun kommt wieder eine merkwürdige Erschleichung. Thomas Wins, der Bürgermeister von Straußberg, hat sich an Konrad Quitzow vergriffen, ist von diesem zurückgestoßen und dabei zu Boden gestürzt — darum weist er seine hilfreiche Hand zurück,

„Denn wie ich hier
Durch deine Hand in Staub geworfen liege,
So liegt das ganze Brandenburg'sche Land
Zertreten unter deines Bruders Füßen."

Der Bruder, immer der Bruder! Aber hier ist nicht Dietrich, sondern Konrad Quitzow, und der hat die Not der Straußberger nun einmal nicht verschuldet. Trotzdem wollen ihn „alle Straußberger" totschlagen. Und als der junge Edeling in dem halsgefährlichen Gedränge ruhig erklärt, er fürchte sie nicht, muß er sich wiederum die gröbsten Beschimpfungen gefallen lassen. Wins stellt ihm die verwaisten Kinder vor die Augen, „verhagert und vermagert vor der Zeit", damit sie Klage wider ihn erheben. Und als Konrad sich liebevoll zu ihnen wendet, fährt Wins gleichwohl in seiner Donnerrede fort: Brandenburgisches Blut sei geflossen und „Ihr vergoßt es". Natürlich ruft Konrad mit zwei Ausrufungszeichen „Nein", aber der Bürgermeister wiederholt seine Anklage „Ihr tatet's", und die Wildenbruchschen alle rufen „Ja!"

„Gib unser Glück uns wieder, Hab' und Gut,
Gib unsre Häuser, unsre Felder!"

NB. der Junge, der unterdessen bei Probst Ortwin mit seinen Kameraden Bredow, Putlitz und Rochow den Nepos gelesen! — und alle rufen: „Gib wieder!" Wins fährt fort: „Gib unsre Toten wieder!", und abermals der Chor: „Gib wieder!" Ja, gehört nicht eine Engelsgeduld dazu, jetzt nicht aus der Haut zu fahren und den Schreiern und ihrem Chorführer zu erwidern: „Wenden Sie sich gefälligst an meinen Bruder, denn mich geht die

ganze Sache wirklich nicht das geringste an? Aber Konrad Quitzow will sich, wie alle jungen Männer, von denen man auf der Bühne etwas Ähnliches verlangt, das Herz aus der Brust für die Flehenden reißen lassen, und vor ihren Augen weint er bittre Tränen, die es den Straußbergern wohl endlich begreiflich machen müssen, daß sie ihre Vorwürfe an die falsche Adresse gerichtet haben. Konrad macht also ein „Bündnis mit seinem Vaterland", d. h. mit den Berlinern, er gürtet sich sein Schwert um, und der sanftmütige Knabe, den Dietrich von der Stadt „ungekränkt in seine Hand" zurückverlangt, wofern er selbst sich zur Mark Brandenburg setzen und mit Berlin verbünden wolle und solle — er wird nicht geführt, er führt selbst, so rasch zum Mann verwandelt, und schwört vor Menschen und vor Gott, daß das erste Wort der stählernen Zunge seines Schwertes „Für Brandenbnrg" lauten solle. Der Berliner Bürgermeister Perwenitz ruft „Auf den Weg", „Alle", also auch die Straußberger, wiederholen „Auf den Weg", und unter brausendem Jubel geht es zu Dietrich Quitzow in die verheerte Stadt.

Ist das alles nicht eitel Komödienspielerei und Augenblickswirkung? Um ihre Rhetorik an den Mann zu bringen, klagen diese Menschen an, wo nichts anzuklagen ist. Und dabei vergessen sie schleunigst, was sie gar nicht vergessen dürften — aus keinem andren Grunde, als demselben: um ihre Wortkanonaden ungeschwächt abprotzen zu können. Daß Thomas Wins dem älteren Quitzow den grimmigsten Haß im Herzen trägt, verstehen wir allzuwohl. Aber derselbe Quitzow hat doch auch des Bürgermeisters Tochter Agnes vor der viehischen Gewalttat eines pommerschen Kriegsknechts errettet. Das nackte Schwert in der Hand ist er auf den Hallunken mit den Worten eingedrungen „Du Hundsfott, hab' ich euch nicht befohlen, daß ihr die Weiber in Ruh lassen sollt?", und er hat ihm den Kopf gespalten, daß das rote Blut über das entsetzte, zu Tode erbleichte Mädchen niedergeht. Fürchterlich für diese, aber doch ganz wacker von dem gewalttätigen Dietrich, und jedenfalls eine Tat, die der Vater des geretteten Mädchens ihm nicht vergessen sollte. Dann aber hätte das Gefühl der Dankbarkeit das des Hasses beeinflussen müssen

— und das taugte dem Dichter nicht. Er wollte seine Ladungen zum vollen an den Mann bringen, und es kostete ihm kein graues Haar, daß er sein Ohr gegen die Stimme zur Rechten verschloß, die ihn vermahnte, etwas genauer in die Herzen seiner Menschen zu schauen und sie nichts tun zu lassen, was sie nach rechter Menschen Art nun einmal nicht tun dürfen. Aber nein, raunt der Ritter zur Linken: eine jede Wirkung zu ihrer Zeit. Es kommt schon noch die Gelegenheit eine gegen die andere aufzurechnen. Zunächst aber müssen sie alle gedonnert haben.

Es steht nicht besser um Konrad Quitzows Stellung zu seinem Bruder. Wenn der Jüngling dem Manne, dem „Drachen Brandenburgs", im zweiten Akt in einem Rausch liebender Begeisterung entgegenstürmt — hat er da so ganz vergessen, daß wider jenen der Jammer der Straußberger zum Himmel schreit, das ganze gräßliche Leid, das ihm mit seinen Tränen den Seufzer entpreßte „O Brandenburg! O Heimat! O mein Land!?" Er könnte wirklich in dem grimmigen Gesellen, dem der gleißende Wurm auch aus dem Auge glänzen muß, die Erfüllung seiner Träume sehen? ein Idealbild, groß und herrlich, so wie Wallensteins Bild vor der Seele des jungen Piccolomini steht? Leider ja. Das Elend, das durch Dietrich Quitzow über Brandenburg gekommen ist, hat der weichgeartete Jüngling plötzlich ganz vergessen. In seinen Ohren hört er nur noch das theatralische Jubelgeschrei des ersten Finale,

„und Dietrich Quitzow,
Das war die Sonne des bedrängten Volkes,
Des armen, blutenden."

Schwindel, Schwindel! Herr Bürgermeister Perwenitz, der Freund des guten Malvasiers hat allerdings für Dietrich Quitzow eine kleine Schwäche, und in einer Anwandlung davon hat er der Meinung Ausdruck verliehen, sein „Quitz" könne allein die Wunden heilen, die er geschlagen. Aber die andern? Sie haben um des Theatereffekts willen mitgeschrieen, vielleicht nur pianissimo, vielleicht auch gar nicht. Aber was verbirgt nicht alles das Wort „Alle". Und ein Opernchor ist nun einmal dazu auf der Welt, abwechselnd zu beten, zu fluchen, zu lachen und zu tanzen,

wie es die Gelegenheit mit sich bringt. Und die Straußberger haben es doch auch an nichts fehlen lassen. Einerlei jedoch für den Dichter. Sie sind vergessen, und die Hurrarufer des braven Perwenitz behalten einstweilen die Oberhand. Also Konrad wirbt bei dem Bruder für die Liebe der Berliner. Er, Brandenburgs Gewaltigster, solle sich dem Vertrauen seiner Landsleute nicht versagen, und in der Tat: ganz bezaubert, fast versteinert von den jugendlichen Feuerworten, läßt Dietrich es geschehen, daß Konrad die Berliner Ratmannen hereinruft. Stürmische Umarmung. Das Tableau würde vielleicht „Die Brüder" heißen können.

Kaum aber ist Konrad fort, da hat er auch seine Schuldigkeit bereits getan. Die Jagellonentochter Barbara von Bug weckt ihren wilden Mann aus seinem Paradiesesschlummer auf. Dietrich von Quitzow ist wieder er selbst. Ein andres Bild! Die Berliner Herren kommen. Wie Wallenstein erkennt er einen jeden wieder, dem er einmal unter die Sturmhaube geblickt, und doppelzüngig wie der Friedländer schließt er mit ihnen ein Bündnis „auf Tod und Leben". Konrad schwört mit. Dietrich Quitzow soll der Führer der Berliner sein — so frisch ins Blaue hinein wird der Pakt geschlossen, das bekannte Wildenbruchsche Gelübde, unklar und vieldeutig, das in der nächsten Verwandlung noch einen Zuwachs durch einen Eid bekommt. Da verschwören sich nämlich die Edlen, die Quitzows voran, dem Hohenzollern, dem Burggrafen von Nürnberg die Huldigung als Brandenburgischem Markgrafen zu weigern. Und als der neugebackene Führer Berlins Hand auf den Straußberger Wins legt, der sich noch immer nicht zur Ruhe geben kann und Berlin vor dem Eide warnt, zeigt sich sogleich auch, auf wie morschem Grunde das kaum geschlossene „Bündnis auf Tod und Leben" ruht. Die Berliner verlangen den Straußberger lärmend heraus, sie schelten ihren gepriesenen Dietrich wortbrüchig, er gibt ihnen das Wort zurück und erinnert sie an ihren „Eid". Die Herren verwundern sich baß. Sie leugnen, mit Quitzow dem Hohenzollern Feindschaft geschworen zu haben. „Auf Tod und Leben" erwidert jener ihnen, immer aufs neue, starr und unerschütterlich. Ja

freilich, warum haben die Berliner auch die ungeheure Dummheit begangen, an Stelle ihres Bürgermeisters Dietrich Quitzow zum Sprecher für ihre Stadt in den Verhandlungen mit dem kaiserlichen Herold zu erwählen und auf Dietrichs Frage „Und was ich spreche, soll's euch binden" ein einstimmiges „Ja" zu antworten? Nun war es mit einem Male „nicht so gemeint". Kurz, keiner weiß, was er dem andern zu halten, was von ihm zu fordern hat, und Dietrich scheint nicht im Unrecht zu sein, wenn er seinen rebellischen Verbündeten zuruft:

„Ich markte nicht, Eidschwur ist keine Ware!
Ihr habt mich auserwählt zu eurem Führer,
Mein wurde euer Wille, eure Tat,
Mein Leben nahm das eure in sich auf.
Und also auf dem Tag zu Brandenburg
Erwart' ich euch — Dort wird die Ehre sitzen —
Seht zu — daß ihr vor ihr bestehen könnt!"

Thomas Wins bleibt ihm als Geisel. Das Tableau aber, das damit schließt, dürfte den Namen führen: „Ein Wildenbruchscher Eid und seine Folgen".

Und doch fährt durch das Stück auch so mancher genialische Blitz! Die derbe Art, mit der sich Dietrich seinem Bruder in seinem schonungslosen Egoismus selber exponiert, ist vortrefflich, wie die ganze Anlage der nur oft überzeichneten Figur.

„Was mir nicht ganz gehört, gehört mir gar nicht"

ist ein Wort, das ihn so meisterlich charakterisiert, wie das andere:

„Pflicht für den Knecht! Wer sich als Saumtier fühlt,
Der trage Last! Wer mir den Kappzaum anlegt,
Der nehme sich in acht, ich schlage aus.
Dietrich von Quitzow will ich sein und frei."

Und auch der Monolog, mit dem er die erste Kartaune, die „große Donnerbüchse" anredet, könnte vorzüglich sein, wenn nicht einige Stellen darin Quitzows Wesen verfälschten. Dem ritterlichen Handwerk des Mannes die Fabrikarbeit der Maschine gegenüberzustellen, das ist doch seine Quintessenz. Und wir stehen auf Dietrichs Seite, wenn er, der nichts außer sich kannte und

anerkannte, der aber auch für alles, was er wollte, mit seiner ganzen Persönlichkeit eintrat, die große Massenmörderin, die aus der Ferne und feig aus dem Dunkel Verderben speit, aus Herzensgrund verachtet und verflucht. Aber warum nennt der Wilde, der selber kein Recht und keine Gnade kannte und dessen Hände vom Blute der Unschuld triefen, sie ein „Sprachrohr des Hasses, den die dumpfe Menge dem ritterlichen Mann ins Antlitz wirft" — er, der so viel gehaßt und getötet? Für Quitzow ist auch der Gedanke, daß das Mordgeschoß fortzeugend immer neue Mörder gebären muß, bis die heulende Menschheit ihr eigenes Geschöpf zum Tode verflucht, etwas zu hoch gegriffen, aber an und für sich ist er bedeutend und dichterisch knapp und kräftig ausgeprägt.

Auch der Monolog seines Gegners, des Burggrafen, der wie das Recht und die Gnade selber ins Land kommt, ist es, und darum fällt es uns so schwer aufs Herz, daß auch dieser edle Mann, der sich uns, allein mit seiner Seele, so schlicht und innig zu erkennen gibt, so rasch Komödie spielen lernt. Er belauscht Konrads Zwiegespräch mit Agnes Wins, die ihr ritterlicher junger Beschützer bereits im dritten Akt angeblich als Brandenburg umarmt hat, und tritt dem verdutzten Jüngling, der den Weg zum Hohenzollern sucht, in bedeutsamer Haltung mit theatralisch flammendem Augenspiel in den Weg. Er führt die Straußberger Frauen, die nach dem Gatten und Vater jammern, in sein Zelt, um sie als Theaterrequisiten während der Huldigung auf dem freien Felde vor Brandenburg im rechten Augenblick zur Hand zu haben. Und richtig, ein Zeichen, der Zeltvorhang wird aufgezogen, Gertrud und Agnes werden sichtbar und Friedrich von Hohenzollern fragt den Quitzow vor der ganzen Versammlung, wo Thomas Wins, der Bürgermeister, sei. Und zu guter Letzt, wenn Dietrich schon von der Hand seines Bruders erschlagen liegt, und Konrad den Dolch des getreuen Dietrich Schwalbe in der Brust fühlt, muß der Ahnherr unserer Kaiser es sich noch gefallen lassen, in bengalischer Beleuchtung auf Burg Friesack zu erscheinen und den Sterbenden zur Ruhe zu betten, gerade als er seinen Monolog beendet:

„Ich höre — ich höre — die Stimme Brandenburgs!
Fern her tönt sie — näher schwillt sie und wächst —
Ihr voran schreitet ein Name —
Wandelnd den ehernen Gang —
Die Zeit geht neben seinem Gange her —
Tausend Zungen rufen ihn —
Tausend Herzen schlagen in ihm —
Näher und näher —
Mächtig und mächtiger —
Hohenzollern! Hohenzollern!"

War diese wohlfeile Prophezeiung nötig? Und war es die haarsträubende Deutung, die der schnodderige Köhne Finke schon im dritten Akt den preußischen Farben, die keine Farben sind, gegeben hat?

„Die Farben gefallen mir und ick will euch sagen warum: denn was mich betrifft, so bin ick ein Schmiedegeselle, und wenn ick am Amboß stehe und an der Esse, dann krieg' ick ein schwarzes Gesicht und schwarze Hände — und, das is die Arbeit — und nachher, wenn Feierabend is, denn wasch' ick mir und denn bin ick wieder weiß — und das is die Ruhe nach der Arbeit und das Vergnügtsein. Und darum sag' ick: wer solche Farben hat, der versteht was von die Arbeit, und der weiß, was dem kleinen Mann not tut, und der hat ein Herz für das Volk."

O weh! Da ist ja die Deutung des verflossenen Rembrandt-Deutschen mit seinem Hell-Dunkel noch eher anzuhören. Und mußte Wildenbruch denn unsrem festen Glauben an seine unbyzantinische Treu' und Redlichkeit wieder einen solchen Stoß geben? Er hat uns in der Vorrede zu seiner „Gewitternacht" noch einmal versichert, daß er keine Stammespolitik treibe, und ich denke nicht daran, sein Hohenzollernsches Wort zu dreh'n und zu deuten. Aber bisweilen wird es doch schwer, nicht zu zweifeln.

Das aber beiher! Das dramatische Gefüge der „Quitzows" wird dadurch nicht besser und nicht schlechter, und wie undramatisch es ist, liegt nun wohl auf der Hand. Von ihnen zum „Generalfeldoberst" ist darum wirklich nur noch ein Schritt.

Und auch dies Trauerspiel „im deutschen Vers" wahrt ja nach außen hin noch den Schein eines Dramas, insofern es vier Akte hat. Innerlich aber ist es ganz und gar zerrissen und zer-

stückt, und sogar der Atlas fehlt, der diese Bruchstücke einer Kugel auf seinem Stiernacken balanzieren ließe: der starke Charakter, dessen sich die „Quitzows" mit ihrem Dietrich erfreuten. Denn der scheinbar überkräftige Markgraf Johann Georg von Brandenburg-Jägerndorf ist nichts als ein verfrühter preußisch-patriotischer Großsprecher, an dessen Prophezeiungen man sich schon im ersten Akt satt gehört hat. Wenn Shakespeare seiner jungfräulichen Königin im Schlußakt „Heinrichs des Achten", der großen Elisabeth, die damals noch in den Windeln lag, enthusiastisch die Zukunft weissagte, so war das zwar auch sehr bequem, aber Not und Klugheit entschuldigten ihn. Wozu braucht denn aber der Großonkel des Kronprinzen Friedrich Wilhelm es diesem bereits im Jahre 1620 an dem Rotznäschen abzusehen, daß er einmal der große Kurfürst sein wird? Kann dieser Allerweltswisser dem Grafen Adam Schwarzenberg, dem brandenburgischen Minister, alles Ernstes schon im selben Jahre die Belehrung geben, Böhmen, Schlesien und Mähren „kämpften für Deutschlands Seele", und auf des Ministers ironische Frage: „Deutschlands Seele —? Wo find' ich die?" die Antwort: „Sucht sie im protestantischen Glauben!" O Schiller, du Großer, du Seelenkundiger, wie verehre und liebe ich dich dafür, daß du es dir nie hast beikommen lassen, im „Wallenstein" deutsche Politik und deutschen Patriotismus zu treiben, du, dem das Herz von seinem Vaterlande so voll war! Und du hättest vielleicht ein Recht dazu gehabt, denn du warst ein Hellseher! und die geschichtliche Forschung gibt deinem Friedländer Recht, wie sie deiner Maria Stuart und der Puzelle das getan. Hier aber muß „im deutschen Vers", in dem wundervollen Knüttelvers, aus dem du dein unvergängliches „Lager" aufgebaut, die männliche Jägerndorfer Pythia die schlimmen, eines Dichters wie Wildenbruch unwürdigen Verse sprechen:

„Hohenzollern, ich rufe dich,
Höre, was Hohenzollern spricht:
Wache auf, bevor es zu spät!
. . . . . .
Hohenzollern, recke die Hand,

Sprich: ihre Lehre ist meine Lehre,
Deutschland ist nicht mehr Wien,
Deutschland bin ich,
Deutschland ist in Berlin."

Er muß sogar, als er im Begriffe steht, den Berliner Janhagel, der ihn aus der Stadt treiben will, zu verfluchen, einem noch greulicheren Gallimathias seine Zunge leihen. Denn ehe das verfängliche Wort ausgesprochen, „ver—", da schreit die alte Kurfürstin-Mutter Anna „Johann Georg!" — der Markgraf aber zuckt auf, steht erstarrt, taumelt dann in den Vordergrund und spricht:

„Das war Hohenzollerns Stimme,
Die vom Himmel rollte, (!!)
Weil Hohenzollern
Brandenburg verfluchen wollte!"

Die kreischende großmütterliche Stimme dieser alten Dame! Wie gleichgültig ist mir der kleine Mandelkern in diesen ungeheuren Knallbonbons! Diese politischen und Familienzänkereien! Diese lächerlichen Bartholomäusnächte im kurfürstlichen Schlosse! Katholiken hie, Calvinisten da! hie Lutherische, hie Reformierte! Wie wenig verschlägt es uns, daß Georg Wilhelm von Brandenburg die Wenzelskrone, die der Generalfeldoberst der schlesischen Stände ihm anträgt, ausschlägt. Wir werden nicht warm von diesen Kämpfen, hören es ruhig mit an, daß das Volk, das von Aufruhr wider des Kaisers Majestät nichts wissen, keinen Krieg, sondern Neutralität will, den Jägerndorfer „Ahitophel" schilt und auf ihn schießt, verwundern uns über sein Wort „Entzwei — vorbei — Brandenburg ist gewesen" und sehen ihn gelassen den Staub Berlins von seinen Stiefeln schütteln. Nach Schlesien und Böhmen geht er, die „sein warten", „in der Zukunft dunkles Land", Hand in Hand mit Friedrich von der Pfalz und der Engländerin Elisabeth, und das letzte Wort, das er in Berlin spricht, lautet:

„Wir wissen, was wir mit uns bringen:
Das sind wir selbst
Und das, was wir sind."

Ungefähr sagt das der Quitzow auch, nur mit ein wenig bessren Worten.

Es würde sich wirklich nicht verlohnen, ihm zu folgen, noch dem Winterkönig und seiner Gemahlin (dramatisch wohlgeformten Gestalten), noch dem niedlichen seidenen Pagenquartett, das im Stil der Pegnitzschäfer dichtet, noch auch dem pfäffischen Hannibal Dohna und seiner liebreizenden Genoveva Jessenius. Aber um dieser nämlichen Genoveva willen müssen wir dem Stück einmal näher auf die Fugen sehen, denn sie ist es, die die Wendung und den Ausgang der Handlung herbeiführt und zwar auf eine so ungemeine Art, daß man daran nicht vorüberhasten kann. Genoveva Jessenius sieht Geister, sie „träumt", das heißt sie ist eine richtige Somnambule. Nun haben die Stände dem Pfälzer bereits ihre Stimme gegeben: er soll König von Böhmen sein. Nur Schlesien fehlt noch, und Schlesien ist der Generalfeldoberst Johann Georg von Brandenburg-Jägerndorf. Der also muß noch gewonnen werden. Wie nun, wenn Genoveva mit ihrer Traumkunst dazu hülfe? Sie hat der englischen Elisabeth bereits aus den Linien der Hand prophezeiht, sie stände vor einem Königsthron — und sie ist wirklich Königin von Böhmen geworden. Nun wüßte die Tochter Jakobs gar zu gern, ob ihr schwacher Gemahl auch die schlesische Krone tragen wird — und dafür muß die kleine Hexe dran. Sie soll ihre Geister befragen. Aber wie das Mädchen dazu vermögen? Das Mediumtum greift an — sie wird sich weigern. Wie? Wozu wäre denn das Wildenbruchsche Radikalmittel da: der Eid? Aha! Es ist kaum zu glauben; und doch: die tragische Panacee des Dichters wird abermals angewandt!! Genoveva ist von Königin Elisabeth reich beschenkt worden, und sie möchte ihr danken. Ist das dein redlicher Wille? Willst du? fragt die gekrönte Frau. Gut denn, so schwöre. Das tut Genoveva, und damit zappelt der Fisch im Netz.

„Mädchen, so träume heut einmal noch."

Genoveva
(fährt zurück, bedeckt das Gesicht mit beiden Händen).
Jesus! Was tat ich!

Jawohl, meine Liebe, jetzt ist es zu spät: Genoveva muß „träumen", und diesem leichtsinnigen Eide verdanken wir alles Widrige und Schreckliche, was nun folgt.

Zunächst die Traumszene selbst. Die Schlafwandelnde glaubt sich in den Wolken und sieht unter sich zu Füßen das schlesische Land und Menschen, die auf den warten, der da kommen soll. Sie müssen lange warten. Da durchfährt die Schöne ein elektrischer Schlag. „Aber jetzt — aber jetzt — aber jetzt." Sie sieht und hört ein gewaltiges Kampfgewühl. „Habsburgs Banner steigen und fliegen" — „Habsburgs Festen brechen und biegen". Sie hört die Dorfer jauchzen und die Städte frohlocken. Alles Volk will den Retter, den Sieger schauen.

„O dieser Augen leuchtendes Licht —
Das ist der Erlöser, den Gott uns gesandt!"

Johann Georg.
Sein Name! Sein Name!

Genoveva.
Kann nicht verstehn —
Die Stimmen so wild durcheinandergehn — —
Jetzt ich vernahm — jetzt ich verstand:
(leise horchend)
Friedrich — —
(Sie sinkt ohnmächtig zu Boden.)

Damit ist der Generalfeldoberst gewonnen. Zwar das Medium kann nur den großen alten Fritz gemeint haben mit dem sternfunkelnden Augenpaar, Elisabeth und Johann Georg aber deuten es auf den Winterkönig, der sich gleichfalls ein Paar leuchtender Augen berühmen kann, und als er nun zufällig die Bühne betritt, kniet „Schlesien" vor ihm nieder und huldigt ihm. Hannibal Dohna, der kaiserliche Jesuit mag protestieren und drohen, den Markgrafen als einen Propheten-Gläubigen, seine einst geliebte Genoveva als eine Teufelsbuhle verfluchen — jetzt geht es unaufhaltsam vorwärts, von Breslau nach Prag, auf den Hradschin und in Tod und Verderben.

Was soll man nun von dieser spiritistischen Séance halten? Man möchte darüber lachen, und doch ist sie bitter ernst. Ich gehöre nicht zu denen, die der Dinge in Erd' und Himmel spotten,

die über den Horizont unserer Schulweisheit hinausgehen, und bescheide mich angesichts wohlbeglaubigter Urkunden über Erscheinungen, die sich nach menschlichem Wissen einstweilen nicht deuten lassen, mit einem non liquet. Auch stünde es meines Erachtens niemand zu, Ernst von Wildenbruch, den Menschen, darüber zu befragen, ob er Spiritist sei und an eine Weissagung wie die der Genoveva Jessenius glaube. Tut er es, so ist es seine Sache, und es wäre unschicklich, ihn dafür zur Rede zu stellen. Hier aber will der Dichter uns, die Leser, das Publikum zwingen, an die Prophezeiung zu glauben, an die er natürlich selber auch glauben muß, so gut wie Ibsen an die Gedankenfernwirkungen in der „Frau vom Meere" und dem „Baumeister Solneß": denn sie werden uns einfach als Tatsachen vorgetragen und nicht als Symbola. Es ist ganz etwas andres, ob ein Dichter sich kraft seiner Phantasie in fremde Welt-, Glaubens- und Wahnvorstellungen mit seinen Helden versetzt, oder ob er uns zu Zeugen unerklärbarer Wunder macht, die als bloße Zufälle zu deuten gar zu läppisch wäre. Wenn Schiller, dem nicht die kleinste mystische Ader schlug, seiner Jungfrau von Orléans die Himmelskönigin mit ihren Engelknaben erscheinen läßt, dann deutet nichts darauf hin, daß auch der Dichter mit seinem „zitternden Geschöpf" an die Wirklichkeit der Madonna glaube; und auch der schwarze Ritter läßt sich ohne Schwierigkeit als eine Schöpfung der erregten Sinne der Puzelle deuten. An Geister aller Art glauben wir leicht, wenn unsere Seele phantastisch gestimmt wird, denn sie leben in der Volksphantasie und darum auch für uns. Wenn aber ein junges Mädchen, das wir als die Tochter des Rektors der Prager Universität kennen gelernt haben, den siebenjährigen Krieg voraussieht und -sagt, wenn sie den Sieger über Österreich kenntlich beschreibt und sogar schon den Namen weiß, auf den Friedrich Wilhelm der Erste seinen Kronprinzen hat taufen lassen, dann bleibt keine andere Wahl als annehmen zu müssen: der Dichter hält das für möglich, er glaubt selber daran und verlangt auch von uns, daß wir glauben. Das ist aber doch ein heilloses Stück! Glaubt er aber nicht, um so schlimmer! Dann hätte der Dichter mit dem pfälzischen Paare, mit Johann Georg, mit

der armen Genoveva und uns ein frivoles Spiel getrieben, das man ihm gar nicht übel genug nehmen könnte. Denn er hätte an diesen Unfug das tragische Ende geknüpft, sich eine abgeschmackte Prophezeiung post factum zu schulden kommen lassen — und alles das um nichts, aus einem Mißverständnis, denn das Medium hätte ja wirklich (wie man sophistisch spintisieren könnte) nur an Friedrich den Winterkönig in seinen Träumen zu denken brauchen! Und ein Krieg zwischen Schlesien und Habsburg lag ja ohnedies in der Luft! Ich gestehe jedoch, daß ich diesen Gedanken um des Dichters willen nicht ausdenken möchte, denn er stellt ihn gar zu bloß. Königin Elisabeth von Böhmen mag der „falschen" Prophetin füglich zürnen, wenn das Unglück über sie, ihren Gatten und ihren Johann Georg hereinbricht, aber wenn Genoveva nicht wenigstens die ehrliche Antwort in Bereitschaft haben dürfte: der Winterkönig sei es nicht, den sie im spiritischen Schlaf gesehen — dann ist die Traumszene mit ihren Folgen ein sinnloses Chaos. Es ist uns (oder wenigstens mir) unmöglich zu glauben, Genoveva habe Friedrich den Großen und die Siege bei Hohenfriedberg und Großbeeren vorgeschaut. Aber es ist mir noch unmöglicher von einem hervorragenden tragischen Dichter anzunehmen, daß er sich nur einen schlechten Scherz habe machen wollen und sich nun heimlich ins Fäustchen lache.

Der geschichtliche Generalfeldoberst wurde geächtet und starb am 2. März 1624 zu Leutschau bei Kaschau, Wildenbruchs Jägerndorfer Markgrafen füsilieren die Dohnaschen Arkebusiere. Vor seinem Tode aber ruft er noch:

„Du mein Erden-Anteil und Recht,
Hohenzollern du mein Geschlecht,
Dir meine Seele vermach' ich hier!
Dir mein Denken, Sehnen und Lieben,
Diese heilige Herzens-Not,
Die mich heut' in den Tod
Für die heilige Sache getrieben!
Hier das Erbteil, das ich dir lasse,
Das ich mit glaubender Seele umfasse:
Deutschland! Deutschland! Deutschland!"

Ich weiß nicht, ob es nicht doch besser gewesen wäre, auch Wildenbruchs Markgraf wäre geächtet worden.

Tapfrer hat sich des Dichters geräuschvolle Muse dem „Neuen Herrn" gegenüber gehalten, der am 9. Februar 1891 im Königlichen Schauspielhause zu Berlin seinen sieghaften Einzug hielt, von dem Kaiser, der dem „Generalfeldoberst" um Österreichs willen die preußischen Theater hatte sperren lassen, liebevoll beraten und gefördert. Zwar das Charakteristische mit dem Wohllautenden zu verschmelzen hatte die Sprache inzwischen nicht gelernt, aber sie verzichtet, vorsichtiger als im „Generalfeldoberst", hier lieber einmal auf einen Reim und schlampt prosaisch dahin, kaum daß sie die Füße rhythmisch höbe, als daß sie auf die zahlreichen oft beabsichtigten Plattheiten des Ausdrucks durch den Reim noch besonders aufmerksam machte. Auch überkommt den Dichter weit öfter als dort das Gefühl, welch' mannigfaltiger Wendungen der „deutsche Vers" fähig ist. Hat ihn Goethe doch im „Faust" für das Höchste und Niedrigste schmiegsam gemacht, für die Worte des Herrgotts und des Teufels, für Gretchens Liebeslust und -Leid und die philiströse Gemeinheit der Frau Marthe! So weit klaffen im „Neuen Herrn" die Unterschiede nun freilich nicht, aber für den Schmerz des Sohnes über das Hinscheiden des Kurfürsten, für Hoheit und Herrscherkraft, für Rochows wüsten Leichtsinn und die gemütlichen Späße des dicken Ratsherrn Schönbrunn und des getreuen Knechtes Nickel Wollkopp hat sich dem Dichter hier manch' glückliches Wort gefügt. Auch die Menschen hat er sicherer als dort erschaut: am sichersten den neuen Herrn selber, wie ihm nach der ersten Betäubung und den ersten selbstständigen Gehversuchen auf dem ungewohnten Boden mit der Klarheit auch die Festigkeit kommt. Es ist vortrefflich, wie er die störrischen Offiziere einen nach dem andern für sich gewinnt oder von sich abschüttelt, vortrefflicher, wie er mit dem allmächtigen Statthalter die gründliche Abrechnung hält. Und hier wäre es Wildenbruch denn auch einmal im Drama gelungen, was ihm in der Erzählung so leicht gelingt, widerstreitende Gefühle zu mischen, anstatt einseitig seine rhetorischen Geschütze immer nur nach einer Richtung abzufeuern. Und Friedrich Wilhelm verliert

nicht dadurch, daß er aus seiner deklamatorischen Entrüstung fällt und dem gestürzten Majordomus von Brandenburg mit milder Würde bekennt:

„Ihr seid ein betagter Mann —
War't meines Vaters vertrauter Diener —
Ich hab' Euch sehr weh getan."

Schwarzenberg zerfällt freilich wie eine armselige Tonfigur in Schutt und Scherben, wenn sich neben ihn mit den wuchtenden Schritten die eiserne Gestalt Bismarcks stellt, und nur sein Schicksal, nicht seine Person läßt sich dem des gewaltigen Kanzlers annähernd vergleichen. Auch hat Wildenbruch nicht daran gedacht, ihn nach dem Ebenbilde des Recken von Friedrichsruh zu schaffen. Als Mensch ist Schwarzenberg nur ein Typus: der starre, rücksichtslose Machthaber, der seine Stellung ausnutzt. Senkt sich der Boden aber unter ihm, dann wirkt sein Tasten und Wanken fast individuell: so anschaulich, so mitleidswürdig ist es geschildert, und um seinen tötlichen Fall weht es sogar wie ein klagendes Lüftchen, ein Hauch tragischen Schauers.

Um so mehr ist es darum zu bedauern, daß Wildenbruch mit den sieben Vorgängen dieses Schauspiels der Sache des Dramas den letzten Stoß gegeben hat: und insofern belastet es ihn prinzipiell weit stärker als die polternde Komödie von den Unglücksfällen bei der Wahl des Böhmenkönigs. Ein patriotisches Festspiel ohne festen Zusammenhang, ohne strenge Entwicklung, ohne Ökonomie, kurz ohne alle die Qualitäten, die von je, seit Jahrtausenden, bei allen Völkern, bei allen schaffenden Genies stillschweigend als die Merkmale des Dramatischen gegolten haben und die es auch bleiben werden, wie oft und vielfach Form und Stoff nach Zeit, Nationalcharakter und Individualität sich wandeln mögen. Was sich aber von dramatischer Verkettung darin findet, das weist schon auf den ersten Blick wieder die Wildenbruchschen Erbübel auf, die sich von Schauspiel zu Schauspiel bei ihm fortpflanzen und von denen zu reden beinahe schon langweilig wird. Wieder müssen aus unstichhaltigen Voraussetzungen die schwersten Folgen erwachsen, wieder fehlt es an einem in Unkenntnis der wirklichen Verhältnisse abgelegten Gelöbnis nicht und an den tragischen

Konflikten, die sich daraus ergeben. Rochow gelobt sich dem Prinzen mit Haut und Haaren, als beide im ersten Vorgang auf Schloß Rhena in den Niederlanden Gastfreundschaft genießen. Er tut es, weil er ihn für nichts mehr als einen tatendurstigen Kondottiere hält. Und der Kurprinz verbrüdert sich dem Rochow fürs Leben und baut auf ihn, ohne im mindesten zu spüren, daß er es mit einem Landsknecht schlimmster Art, einem Dietrich Quitzow redivivus zu tun hat. Sollten die beiden Männer wirklich so kurzsichtig gewesen sein? Oder hätte Moritz Augustus Rochow, dem doch stets das Herz über die Lippen springt, dem Prinzen aus seiner Art irgendwie Hehl gemacht? Mußten sie ihre Pläne und Absichten nicht gründlich kennen, ehe sie sich coram publico verbündeten, um ihr Jahrhundert in die Schranken zu fordern? Oder wäre der Kurprinz des ersten Vorgangs wirklich ein so ganz andrer als der junge Kurfürst des vierten? So verwandeln sich die Menschen nicht in Jahresfrist oder auch in zwei oder drei Jahren -- man erfährt das von Wildenbruch nicht genau. Seine leichtsinnigen Tage wird Friedrich Wilhelm wohl auch gehabt haben, aber ein Menschenkenner kündigt sich früh an, und der junge Fürst, der über sein Alter entwickelt und auf das Ernste gerichtet war, hatte während der vier Jahre, die er in Holland bei den Oraniern, seinen Verwandten, verbrachte, vollauf Gelegenheit, seine bedeutenden natürlichen Anlagen zu stärken. Kurz, die innere Notwendigkeit seiner Verbrüderung mit dem wilden Rochow leuchtet mir so wenig ein, daß ich sie wieder einmal unmöglich nennen muß, wenn wir es im Verlauf des Stückes nicht mit zwei völlig umgestalteten Menschen zu tun haben sollten. Aber Wildenbruch gebrauchte zur Einfädelung seiner Verwicklungen einen ganz unhistorisch-naiven Prinzen, der sich nebenher auch um Welt und Politik so wenig kümmert, daß er selbst den Grafen Adam von Schwarzenberg nur eben dem Namen nach kennt. Um dieser oberflächlichen und unglaubhaften Motivierung willen haben nun aber auch die Früchte, die der schlimmen Saat entkeimen, keinerlei dramatische Bedeutung. Die Enttäuschung des neuen Kurfürsten, der seinen Marquis Posa bald genug in seiner wahren Gestalt sieht, sein Bruch mit Moritz

Augustus und sein letzter Versuch, den Rüpel zu sich herüberzuziehen, damit er ihm als Soldat, nicht mehr als Landsknecht diene — das alles hat keinen höheren Wert als den einiger gut gestellter bengalischer Tableaux, wie wir sie bei Wildenbruch schon kennen, und der Schluß erinnert sogar bedenklich an ein Opernfinale, das des „Fra Diavolo". Wie dort der zu Tode getroffene Held nach altem Bühnenbrauch von der Berghöhe herab von Fels zu Fels kollert, bis er unten anlangt, so rollt hier der Rochow, von den Karabinern der Dragoner unschädlich gemacht, die Stufen einer mächtigen Treppe herab, bis er regungslos liegen bleibt. Dort läßt man ihn liegen. Und über dem Toten erhebt sich bei Auber wie bei Wildenbruch der übliche Jubelchor.

Noch eine zweite, ebenso verschwommene und konventionell wie sittlich unmögliche Voraussetzung, die für das Stück von ausschlaggebender Bedeutung wird und auch dem Charakter des Kurprinzen einen überflüssigen Makel aufdrückt, findet sich im ersten Vorgang. Wildenbruch bedurfte eines Vertreters des von Rochow und seinen Spießgesellen verachteten und mißhandelten Volkes, einer neuen Auflage des Straußberger Bürgermeisters in den „Quitzow", den er genau wie diesen mehrere „Vorgänge" lang im Turme schmachten lassen und erst kurz vor Schluß durch das neue Regiment dem Leben zurückgeben konnte. Schön. Er wählte dazu einen Wirt und Ehrenmann namens Blechschmidt. Dieser Blechschmidt, der auf Schwarzenberg und die schlechte Welt schon lange einen Zahn hat und dem überdies mit allen Häusern der Cöllnschen Vorstadt auch das seine in Asche gelegt werden soll (aus fragwürdigen politischen Gründen) — dieser wackere Blechschmidt erschlägt einen Rochowschen Soldaten, der ihm als Geselle aus Brot und Lohn gelaufen ist, und der ihn jetzt in seinem eignen Hause tötlich beschimpft: er nennt ihn nämlich einen „Dirnenvater". Die Beschuldigung ist ohne Zweifel kränkend, aber sie ist leider nicht unbegründet, denn des ehrlichen Vaters ungeratene Tochter Elise hält mit Moritz Augustus Rochow Haus und begleitet ihn auf seinen Reisen in Pagentracht als das Bürschlein „Quispiam". Dagegen wäre ja zwar moralisch sehr viel, künstlerisch jedoch nichts zu erinnern, wenn nicht der herr-

liche Rochow die unerhörte Dreistigkeit besäße, das trotz der romantischen Verhüllung nicht mißzudeutende Verhältnis der Prinzessin Hollandine von der Pfalz, seiner eignen Schwester Claudine und dem Kurprinzen „vorzuführen" — ich finde kein andres Wort. Er holt die verkleidete Elise, die sich neugierig wie ein Weib den Prinzen und die vornehmen Damen einmal hat ansehen wollen, heran, stellt mit der angeblich „schüchtern Erglühenden", mit deren Schamgefühl es nach alledem doch nicht weit her sein kann, ein wunderliches Examen an und führt mit ihr, vor den Zuschauern, die rixae amantium auf! Sie muß ihre Lektion herplappern: was Berlin sei? Ein Fischkasten an der Spree. Wer die Fische fresse? Der Hecht Rochow. Sie muß sogar ihre eigne Schande herableiern: daß der edle Rochow sie aus dem elterlichen Hause ins lustige Lager gelockt habe usw. Im übrigen schlägt sie Rochow auf den Mund, lacht und weint abwechselnd, legt ihrem Geliebten die Arme um den Hals, verbirgt ihr Gesicht an seiner Brust, alles vor Prinzessin Hollandine, Fräulein Claudine und dem späteren großen Kurfürsten. Es sei! Da sie es tut, mag sie ein andrer bedauern. Aber der Bruder stellt der eigenen Schwester seine Konkubine vor! Und weder diese noch die pfälzische Prinzessin nehmen den geringsten Anstoß daran, geschweige denn der in seinen Rochow ganz vernarrte Prinz, der es doch den Edelfrauen an Feinfühligkeit nicht zuvortun kann! Daß er es hätte tun müssen, sieht er zu spät ein: im „vierten Vorgang", als der alte Blechschmidt, auf den der Galgen wartet, sein Kind vor dem Tode noch einmal sehen möchte. Da wird es ihm klar, welche Schuld ihn selber trifft! Der Verurteilte ist der Vater des „Pagen Quispiam"! um seiner Tochter willen hat er den Rochowschen Soldaten erschlagen — wahrhaftig, der Spaß von Rhena ist „langweilig ernst" geworden, und Friedrich Wilhelm darf sich an die Brust schlagen und ausrufen:

„Gnädiger Gott —
Und ich muß mir sagen,
Daß ich einstimmte in seinen Spott!"

Die Kluft zwischen ihm und Rochow weitet sich damit gefähr-

lich — der Page Quispiam wird Rochows Verderben, wie er das Unglück und der Tod Vater Blechschmidts werden zu sollen scheint. Aber da hat der Dichter ein Einsehen, das wir ihm gern erlassen hätten. Denn als der Alte aus seinem Kellergefängnis endlich erlöst und vom Kurfürsten begnadigt wird, stürzt dem Befreiten zuerst seine gute Frau und dann die leichtsinnige Elise in die Arme. „Und die Liese — auch wieder da?" ruft Vater Jakob, und das Mädchen, unter Tränen: „Ja, Vater! Ja, Vater! Ja!" Punktum! Geht das so rasch? Meister Blechschmidt ist einer vom Geschlecht des alten Miller, des Erbförsters und des Meisters Anton, eine stark pathetische Natur, die mit der Tragödie auf gutem Fuße lebt. Ein Vater, dieser Vater gewährt der verlaufenen Tochter nicht so leichthin und rührselig Pardon. Also: entweder — oder! Entweder einen anderen Blechschmidt oder ein anderes Ende der Elisen-Episode! Auch um Moritz Augustus willen, der auf den untersten Treppenstufen wie ein verendetes Stück Wild liegt. Muß Elise ihn dort nicht erblicken? Oder fallen ihre Augen zufällig nicht auf den Toten? Sie muß ihn erblicken, denn er liegt dem Volke dort gleichsam zur Schau. Der Kurfürst hat bereits den letzten kühlen Abschied von dem Manne genommen, der nie so recht zu ihm gehört hat. Kann aber auch Elise Blechschmidt den Anblick des kaum noch erkalteten Leichnams ertragen? Dem Toten hat sie einst am Herzen gelegen, in heißer, leidenschaftlicher Liebe, und das vergißt ein Weib nicht so bald. Oder sie ist noch mehr als eine gemeine Dirne.

Mit dem unvermeidlichen Eid des Dichters steht es insofern im „Neuen Herrn" etwas besser, als er historisch ist. Im allgemeinen motiviert nun zwar die Kunst sorgfältiger als die Geschichte (Shakespeares Histories liefern uns die Beispiele), aber die Geschichte motiviert immer noch besser als Wildenbruch. Es handelt sich hier um den Schwur, mit dem die Offiziere sich dem Kaiser zu allem verpflichten, „was einem frommen Kriegsmann zu tun ansteht". Fromm — das ist die „Frumbheit" der Landsknechte, also sittlichen Wert besitzt die Klausel nicht, und wenn es dem Kaiser beikäme, Kurbrandenburg zu bekämpfen, dann durften die

Herren Offiziere sich dessen nicht weigern. Das befürchtet schon der tapfere Oberst von Burgsdorf. Aber der Kurfürst, Friedrich Wilhelms Vater, hat den Eid genehmigt, d. h. er hat Schwarzenberg Blanko-Vollmacht erteilt, und der Kurprinz — das bekräftigt Rochow — wird dermaleinst nicht widerstreben, denn in dem lebt der echte Soldatengeist. Darum sagt schließlich auch der einzige brandenburgische Patriot unter den Obersten Ja und Amen. Aber es kommt doch anders. Der neue Herrscher zerreißt die Vollmacht und macht die Werbung der acht Regimenter mit des Kaisers Geld zu nichte. „Sie müssen entlassen werden", sagt er einfach, und als der Rüdeste der kleinen Schar, der Oberstleutnant Goldacker, erregt dazwischenwirft „Wir haben doch aber geschworen", und „Eid ist Eid, und Pflicht ist Pflicht", macht der Kurfürst ihm begreiflich, wer sein Herr sei und wem er zu schwören habe. Jetzt ist Burgsdorf der Eidesbrecher. Aber es geht damit nicht ans Leben. Denn Schwarzenberg hat bereits den Ausweg gefunden, daß die Truppen nur für die Zeit gewonnen seien, als Brandenburg mit Schweden im Streit gelegen — jetzt aber habe der neue Herr Frieden gemacht, und ergo gelte das Jurament nicht mehr. Und der gute Burgsdorf darf sich insbesondere noch damit trösten, daß er sich's bei dem Eide gleich vorbehalten habe, wenn einmal zwischen dem Kurfürsten und dem Kaiser zu wählen sei, dann sei der Kurfürst von Brandenburg sein Herr. Unter derselben Berufung sagen sich auch die übrigen Offiziere vom Kaiser los, bis nur drei noch übrig bleiben: Goldacker (aber den erschlägt Burgsdorf in Tempelhof), Diedrich Kracht (aber der fügt sich schließlich der Herrschgewalt Friedrich Wilhelms auch) und die Inkarnation der alten Kriegsfurie selbst, die ihre schwälende Fackel in dem Stück für immer senken muß: Moritz Augustus Rochow — und den erreicht sein Schicksal, wie wir wissen, im Schlußbild. Ob ihm jemand nachtrauern wird? Wenn ich von mir auf andre schließen darf — nein. Die rohe zügellose Kraft allein erweckt kein dramatisches Interesse. Wir hören sie gleichgültig toben, stampfen und verröcheln. Zwar soll es im Rochowschen Geschlecht eine alte Ammenmär geben: wer die Rochows nicht leiden will, dem geht's im Leben nicht gut. Wir müssen es

tragen. Denn auch die Schwester des Raufbolds wächst uns nicht ans Herz: jene Claudine, die wir schon von Rhena her kennen, und die sich nächtlicherweise zur Winterszeit zu dem erstaunten jungen Kurfürsten ins Schloß schleicht — der Himmel weiß, auf was für Wegen. Was soll und will sie dort? Denn dramatisch tut sie nichts Zweckdienliches und künstlerisch ist sie selbst in dem schlotterigen Gefüge dieses „Schauspiels in sieben Vorgängen" noch ein Rätsel. Was soll sie also? Um die gemeine Deutlichkeit der politischen und militärischen Dinge den goldnen Duft der Morgenröte weben? Ja, wenn sie das nur täte! Etwas Liebe in das Stück bringen, da Elise Blechschmidt dafür allein nicht genügt? Eine Frauenrolle mehr? Ich fürchte sehr, das sind die Gründe. Aber wie schlecht sind sie!

Dem „deutschen Vers" gab Wildenbruch mit dem „Neuen Herrn" den Abschied — und das war gut. Er kehrte zur Prosa zurück und das war besser. Dem dramatischen Bilderstil hatte er damit aber leider nicht auch den Abschied gegeben — und das war bedauerlich, trotz des ungeheuren Beifalls, den seine Doppel-Historie von Kaiser Heinrich dem Vierten („Heinrich und Heinrichs Geschlecht") im Jahre 1896 nach dem Vorgang des Berliner Theaters bei dem Publikum Alldeutschlands fand. Mit dem eigentlichen Drama verlor er gleichwohl nicht alle Fühlung. Schon im Jahre 1892 war „Meister Balzer" erschienen. Aus der glückhaften Werkstatt des Heinrich-Jahres gelangten auch ein paar Nürnberger Sächelchen („Volksstücke" nannte der Dichter sie) auf den Markt: die gar zu pretiöse und schickungsreiche „Jungfer Immergrün" und der knallbunte, liebenswürdige und schwankmäßig lustige „Junge von Hennersdorf", beide mit schwarz-weißen Fähnchen in der Hand. Auch über die Toten der „Gewitternacht" senkte sich das preußische Banner.

In „Meister Balzer", den der Dichter selbst zu dem Besten, dem Tiefsten und Eigenartigsten zählt, was er geschaffen (so erklärte er anläßlich einer Festaufführung des Stücks im Herbst 1901) — in diesem „Meister Balzer" also sind wie in der „Haubenlerche" die ordinäreren Naturen in ihrer echten Anlage und ihrer kecken künstlerischen Formung den idealeren wieder ein-

mal überlegen, und die Dame Grotzke mit ihrem frechen Mundwerk ist so rundweg eine Meisterschöpfung. Aber wiederum ist leider ein bedeutender sozialer und seelischer Konflikt zu starken Effektszenen und einem unwahrscheinlichen Ende geführt worden. Der Kampf des kleinen Handwerks mit dem Fabrikbetrieb birgt tieftragische Keime, die von Zola in einem seiner besten Romane („Au Bonheur des Dames"), in Deutschland vor mehr als dreißig Jahren von dem Dichter des Preisluftspiels „Schach dem Könige", Hippolyt Schaufert, im „Vater Brahm", und nach ihm von Max Kretzer, dem Verfasser des „Meister Timpe", weit tiefer erfaßt und ernster entwickelt sind. Kretzer ist (oder war) nebenbei in dem siebenten Hefte der „Zukunft" vom 12. November 1892 der Überzeugung, Wildenbruch habe den Konflikt seinem Roman entnommen. Ich denke nicht daran, das zu glauben, halte vielmehr die mancherlei Übereinstimmungen in den beiden Werken für die dem Stoff innewohnenden Elemente, die beide Autoren auf ihre Art und fast gleich entwickelten, nur daß Kretzer dem Charakter seines Helden getreu bleibt, während Wildenbruch vor der Katastrophe ängstlich oder versöhnlich ausbeugt. Der Meister beider Dichter ist nämlich eine kleinbürgerlich-enge Natur vom Schlage des Wildenbruchschen Blechschmidt, also abermals aus dem berühmten Geschlecht der Miller, Ulrich und Anton, ein königstreuer Mann, der mit seinem ganzen Herzen und all seinen Nerven an seinen Uhren wie an lebenden Wesen hängt und der die Fabrik als eine große Massenmörderin haßt, wie Dietrich Quitzow die Kanone. Da ist denn nicht abzusehen, wie die furchtbare Spannung in seiner Brust sich je „befriedigend" lösen sollte. Auch der Optimismus des Wildenbruchschen Balzer, der ihn von jenen, Timpe und seinen Ahnen in unsrer bürgerlichen Tragödie, unterscheidet, wie seine Künstlernatur ändern daran nichts. Wie wir ihn kennen lernen, ist er zwar so voll von sanguinen Hoffnungen, daß er seine Frau in Sorgen verzweifeln und verkommen läßt, ohne etwas davon zu spüren oder hören zu wollen — aber ein alt gewordener Bruder Leichtsinn ist er darum doch, und gerade an seinem zartfühligen Idealismus muß er zugrunde gehen, wenn die kalte nüchterne Welt über ihn

kommt und den Bankerottierer von Haus und Hof jagt. Für den großen Praß, für die gleichgültige Menge läßt sich ein Ausgleich zwischen der alten und neuen Zeit schon finden: die einen schicken sich still in ihren Niedergang; die andern fügen sich in die Verhältnisse. Aber ein Mann wie dieser Balzer, dem die Welt alles zertrümmert, woran seine Seele hängt, kann nicht auch in der verhaßten Fabrik Dutzendware liefern; und um langsam zu verlumpen, wie Ibsens Ulrik Brendel, dazu ist seine Seele zu lauter, seine Sittlichkeit zu tief gewurzelt. Er kann nur in den Tod gehen, wie sein Fleisch und Blut, seine Tochter es will. Und kann diese durch die Liebe noch gerettet werden — den Vater rettet nichts; den müssen sich die Gerichtsdiener im Garten seines subhastierten Hauses vom Birnbaum schütteln. Es ist ja sehr schön, wenn er bei Wildenbruch einsieht, daß ein kernhafter Mann sich in die Welt schicken und für Weib und Kind Brot schaffen muß. Aber so hat Wildenbruch seinen Uhrmacher nun einmal nicht angelegt — vielleicht weil sein alter Freund Balzer in Frankfurt an der Oder, das Original seines Helden, davon auch nichts hat wissen wollen. Vielleicht auch nicht. Doch tut das nichts zur Sache. Der Dramenheld, mit dem wir es allein zu tun haben, versinnt sich in dem Gehäuse seiner kunstreichen Turmuhr mit dem alten Kaiser, Bismarck und Moltke, und mit den allerliebst erdachten Figürchen für die Monate: der alten Frau mit der Spargelkiepe für den Mai, den badenden Juliknäbchen und dem Weihnachtsmann. Wird diese Uhr totgeboren, dann steht auch sein Herz still. Solch ein Mann ist zu alt, um noch umzulernen und ein andrer zu werden. Und darum ist es unmöglich, daß er am andern Morgen früh mit seinem Schwiegersohn „hinüber in die Fabrik" geht, und eine Phrase ist in seinem Munde das Wort „Wer mit seinen Kindern leben will, muß ihnen ihr Recht gönnen — und das ist die neue Zeit". Was er damit ausspricht, daran hinderte ihn auch früher schon niemand, und ich wüßte nicht, daß er es „seinen Kindern" gegenüber in etwas versehen hätte. Nur sich umzuwandeln vermag solch ein liebenswerter Sonderling nicht mehr — und darauf kommt es allein an. Diese Fehler wiegen so schwer, daß sie dem

Stück das Lebenslicht ausblasen, auch ohne die zahlreichen Unrichtigkeiten, die „ein Uhrmacher" (Friedrich Lorenzen) gleichfalls in der „Zukunft" (Nr. 9 vom 26. November desselben Jahres) dem Dichter in technischen Dingen, in der Praxis des Gewerbes nachweist. Darnach macht weder ein Uhrmacher seine Uhren allein, noch ist der Betrieb einer Fabrik, wie Wildenbruch sie schildert, denkbar, noch vollends die Herstellung der Turmuhr, deren „großes Auge weit ins Land hinaus schauen soll" und die doch Balzer mit seinem wortkargen Otto in der Stille seiner kleinen Werkstatt ganz allein baut: ohne Esse und Schmiede, ohne die große Drehbank und die große Räderschneidemaschine. Die Ausstellungen leuchten auch dem Laien ein, nur nicht soweit sie Balzers Liebe zu seinen Schöpfungen und sein ganzes Temperament betreffen, das vortrefflich erschaut und dargestellt ist. Aber ein guter Uhrkenner braucht nicht auch ein Menschenkenner zu sein.

Umgekehrt ist in der „Gewitternacht", die im Jahr 1898 auf dem Berliner Theater anbrach und rasch wieder in den großen Ozean der Vergessenheit stürzte — ruit oceano nox — ein schaudervolles Ende zum so und so vielten Male mit den unwahrscheinlichsten Voraussetzungen erkauft worden. Unmöglich ist es, daß die starre, strenge Königin Maria Josepha, die nach einem Menschen lechzt wie Schillers König Philipp, einem Mann, der der bigotten Katholikin schon als Protestant Furcht und Widerwillen einflößen müßte, in der ersten Viertelstunde ihrer ersten Begegnung bereits den Mechanismus zeigt, der ihren Geheimschrank öffnet: das Asyl ihres Hasses, das Nest, in dem sie alles zusammenträgt, was Friedrich dem Großen schaden kann. Unmöglich ist es aus allen Gründen der Konvenienz und der Seelenkunde, und nötig ist es nur, weil Waltram (der doppelschlächtige Held) kurz vor dem letzten Fallen des Vorhangs den Kopf kennen muß, der den Inhalt des Zauberschrankes in preußische Hände spielt, damit Friedrich, sein Preußen und Deutschland gerettet werde. Es ist eine unwürdige theatralische Spiegelfechterei, die arme Baroneß Charlotte Waltram glauben zu machen, ihr Bruder sei bei Hohenfriedberg in den Reihen der

sächsischen Armee gefallen, unter den preußischen Offizieren aber ihr Freund und Geliebter, der jugendliche General von Winterfeld; doppelt unwürdig, weil Charlotte sich unter den Martern dieser Todeskunden am Pharaotisch an den Grafen Rynar verspielt, der schon lange nach ihr gegiert hat. Auf bloßen Irrtümern, auf Mißverständnissen und Falschmeldungen errichtet nun einmal kein ernsthafter Dramatiker eine Tragödie. Und tut er es doch, dann versündigt er sich am Geiste des Dramas und an sich selbst.

Nun hatte sich Wildenbruch ja am Geiste des Dramas schon stärker versündigt: durch seine historischen Bilderzyklen. Aber er lebte des seltsamen Glaubens, daß das deutsche Volk der historischen Dramatik nötiger bedürfe, als alle übrigen Nationen. So wenigstens behauptet er in der Vorrede zur „Gewitternacht". Wäre das richtig und fühlte er sich zu unsrem Erzieher und Geschichtslehrer berufen, dann wäre es begreiflich und vielleicht auch entschuldbar, daß er der Geschichte das Wesen des Dramas opferte, ganz so wie es die Luther- und Gustav-Adolf-Dichter taten. Dann aber erwuchs ihm auch die Pflicht, nicht auch noch der Geschichte Gewalt anzutun, sondern dieser zu geben, was ihr gebührte. Das versäumte Wildenbruch jedoch, und damit versündigte er sich an der Geschichte und dem Drama zugleich. Einem Kunstwerk zuliebe dürfen Zahlen verschoben und Zeit und Raum versetzt werden. Eine Bilderchronik sollte aber billigerweise mindestens auf Genauigkeit Anspruch erheben können, denn künstlerische Gründe zwingen hier den Dichter nicht — höchstens theatralische, und diese haben für sich allein keine Kraft. Es ist an sich ziemlich gleichgültig, ob Heinrich der Vierte sechs oder zehn Jahre alt war, ob sein Vater starb, ob der Regierungswechsel sich in guter Ordnung oder unter den leidenschaftlichen Unruhen vollzog, ob der königliche Knabe schon im Jahre 1056 in Goslar oder erst (wie die Geschichte lehrt) im Mai 1062 in Kaiserswerth in die Gewalt des Erzbischofs Anno von Köln geriet, ob er als ein früh gebrochener Mann in Lüttich starb oder in einem ungenannten Frauenkloster am Rhein — aber solche Geschichtsfälschungen kann ich nicht für bedeutungslos halten,

wenn sie uns keinen dramatischen Gewinn bringen. Sie führen dann eben nur die Laien irre und stürzen die letzten Daten um, die ihnen von der Schule her und aus den Vorbereitungen zum Einjährig-Freiwilligen-Examen noch haften geblieben sind. Man könnte sich auf Shakespeare und seine Historien berufen, denn auch er hat es darin mit der Geschichte nicht so genau genommen, wie man denken sollte. Aber einmal sind die „histories" nicht die Krone seiner Dramatik, und dann sind die Fälle zu zählen, in denen Shakespeares Abweichungen von den Tatsachen dem Kunstwerk keinen Nutzen gebracht hätten: einen dramatischen, keinen bloß theatralischen Nutzen, wie ich wiederhole, denn daß Wildenbruch sich mit jeder Beugung der Geschichte einen Bühneneffekt erlistet, weiß ich nur zu gut. Eben darum muß auch Wildenbruch Gregor nicht mit den Normannen im Jahre 1084 das verwüstete Rom verlassen und am 25. Mai 1085 im Exil zu Salerno, sondern während der Kämpfe zwischen Heinrich und ihm in der Engelsburg sterben, unter dem Geschrei der Kaiserlichen „Heinrich Kaiser und Wibert Papst". Darum darf Heinrichs Erstgeborner, Konrad, nicht vom Vater abfallen, vom Erzbischof Anselm von Mailand zum König gekrönt und 1101 in Florenz vom Fieber hinweggerafft werden — nein! er muß ein Mönch werden, seinem Bruder die Krone lassen und im Dom zu Speier an dem Sarge des Vaters noch einmal mit Heinrich dem Fünften zusammentreffen: diesem zum Gericht, der bußfertigen Praxedis, der zweiten Gemahlin des vierten Heinrichs, zur Entsühnung.

Aber der Dichter wird es vielleicht lächerlich nennen, ihm anzusinnen, er habe sich an das historische Datum halten sollen, nur damit das deutsche Volk, das der historischen Dramatik angeblich so sehr bedarf, Geschichte, d. h. Jahreszahlen aus seinen Werken lerne. Nicht deshalb habe er seine zehn Heinrich-Bilder gestellt, sondern um dem Geist der Geschichte einen dichterischen Leib zu schaffen. Vortrefflich — wenn es nur zuträfe. Und was ist der Geist der Geschichte, der Geist insbesondere des elften und zwölften Jahrhunderts? Daß das Kaisertum mit dem Papsttum um die Oberherrschaft ringt, ist leicht ausge-

sprochen und äußerlich leicht dargestellt. Aber ist der Dichter diesem Streit und ihren Trägern bis auf den Kern des Herzens gedrungen, hat er die beiden trotzigen Männer in ihrem geschichtlichen Werdeprozeß erfaßt und gestaltet, einen jeden in seiner engbegrenzten Menschlichkeit, aber zu Prinzipien ausgewachsen, geniale Vertreter ihrer Kraft? Und wenn uns Heinrichs des Vierten Charakterbild in der Geschichte schwankt, hat er ihn uns so aufgerichtet, wie er selber es gewollt: als den geborenen König? so wie Ibsen seinen Hakon geschaffen hat? Wir sehen ihn als Knaben im Vorspiel: ein lebhaftes, temperamentvolles Kind, eigenwillig und doch gutherzig, in einer Sekunde gewalttätig und liebevoll, von der frömmelnden, kaltherzigen Mutter unterjocht, von den Sachsenfürsten bedroht und sich ihrer fast schon männlich erwehrend. Nichts fehlt zu der vortrefflichen Exposition: sogar seine ersten kindlichen Neigungen zum Weibe und seine Sorge für die Armen nicht, deren Wildenbruch späterhin so sehr bedarf. Der Dichter möchte nur gar zu gern, daß der Eindruck, den der zehnjährige Knabe auf seine Umgebung und uns macht, so stark wäre, daß wir den „König von Natur" in ihm anerkennen und ihn forthin als solchen behandelten? Aber wir haben nur ein Kind mit widerstreitenden Anlagen gesehen und lieben gelernt, ein Kind, das mit dem Leben dermaleinst vielleicht einen schweren Strauß zu kämpfen haben wird — darüber hinaus fühlten wir uns zu weissagen jedoch nicht gemüßigt. Wildenbruch verlangt aber allen Ernstes, der Knabe solle selbst dem großen Papst, der als Archidiakon Hildebrand den Auftritten in Goslar beigewohnt, sein Bild so unauslöschlich in die Seele geprägt haben, daß er ihn damit für immer kennt. Trotzdem Gregor den, wie gesagt damals Zehnjährigen, bis zu den Tagen von Canossa nie wiedergesehen, schwärmt er doch von ihm, der „aufging wie eine Knospe im deutschen Wald", „auf dessen Blüte er gewartet und gehofft". Er stellt den Knaben, den — anderen, wie er ihn nennt, in Gedanken neben den Schwabenherzog Rudolf, Heinrichs Gegenkönig, und wägt den Händedruck der beiden gegeneinander ab — des Jungen und des Mannes! Auch der Abt Hugo von Clugny erinnert den Papst an den Goslarer Knaben. Auch der

hat den König von Gottes Gnaden in ihm wahrgenommen. Und weil er das ist, der „König von Natur“ (es ist Gregors Wort), darum will dieser ihn forthaben. Darum ruft er, als der von Frost erstarrte, von der inneren Marter gepeinigte Büßer blaß und hohlwangig vor ihm steht, aus: „Ja, das ist wirklich der König!“; er, der felsenharte Gregor, breitet die Arme aus. „Heinrich, Heinrich, Heinrich!“ — so bricht es ekstatisch aus ihm hervor. Und unter strömenden Tränen preßt er den Gebannten an sich und küßt ihn leidenschaftlich. Auch in seiner letzten Stunde noch schreit sein Herz nach ihm, nach dem „königlichen Menschen“, der aus dem königlichen Knaben hervorgewachsen! Wunderlich genug! Und wie ich glaube, unannehmbar: So fest baut kein Mensch auf eine flüchtige Begegnung mit einem Kinde seinen Glauben an dieses Kindes Zukunft!

Sei es jedoch! Kommen wir einmal darüber hinweg! Was tut nun Heinrich in den beiden nach ihm benannten Dramen so Königliches, daß Gregors Glaube nicht zu schanden gemacht wird? Er hat im Zwischenakt die Sachsen bei Homburg an der Unstrut besiegt und feiert nun, ein Jüngling in den Zwanzigen, golden gerüstet, in dem allzeit getreuen Worms das Fest seiner Rache an den unterlegenen, gefesselten Sachsenfürsten: Otto von Nordheim, Hermann Billung, Eckbert von Meißen und den Bischöfen von Magdeburg und Halberstadt. Alles glüht und schäumt in ihm. Er will Ersatz haben für die Jugend, die die Räuber ihm gestohlen haben, für sein Herz voller Glauben, seine Seele voller Zuversicht. Aber in der Orgie seiner wilden Wut, die wir ihm gern nachfühlen wollen, obgleich Jahre dazwischen liegen, die ihn Vergessen hätten lehren sollen, sagt er nicht ein Wort, noch begeht er eine einzige Tat, die eines Königs würdig wäre. Oder ist es königlich, Gefangene zu beschimpfen, Wehrlose zu verspotten und sie von den biedern Wormsern auswiehern zu lassen? Er zerrt die schöne Wendin Praxedis, die damals noch die Gemahlin Heinrichs von der Nordmark ist und angeblich für ihren Gatten zu bitten kommt, halb wider ihren Willen an seine Tafel und löst auf ihr buhlerisches Bitten den Herzögen die Ketten. Er hat selbst für seine Mutter nur Worte grausamen

Hohnes. Wohl hat er recht: sie hat dem Kinde, das nach Liebe lechzte, statt eines Herzens eine Litanei gegeben, Steine statt Brot, aber sie hat es in ihrer Weise gut mit ihm gemeint, und sie ist seine Mutter. Dem Papste aber, der ihn in einem würdig gehaltenen Schreiben seiner Freundschaft ehrlich versichert und nur mit seiner Krönung zum Kaiser zögert, weil er dazu noch nicht reif sei — hat Gregor damit unrecht? — schickt er eine unerhörte Antwort. Er, der Simonist, er, der seine edle Gattin Berta verstoßen, gibt ihm die Anklagen zurück, scham- und grundlos: Gregor habe selber Bischofssitze gekauft, den heiligen Stuhl durch Bestechung und List erschlichen und lebe in Ehebruch mit der Burggräfin von Canossa, der großen Mathilde, der Jeanne Darc des Papsttums. Und Bischof Burkhardt von Halberstadt muß, wenn ihm sein Kopf lieb ist! den schimpflichen Brief mitten unter des Königs Waffenknechten schreiben. Ist das königlich? Alles schreit dagegen, seine Feinde und seine Anhänger, sein gleichaltriger Freund sogar, der junge Erzbischof Liemar von Bremen, der Leid und Gefahren so treulich mit ihm geteilt. „Einen Gottesfrevel" nennt er die Untat, und „ein Schrei durch den ganzen Saal" wiederholt das Wort — sogar die Bürger von Worms sind darunter, die eben noch so tapfer hohnlachten, bis der „König von Natur" allein steht. Die Szene wäre auch ohne das mit Laubeschem Raffinement abgestimmte Bühnengetöse, diese Zwischenrufe der Herzöge „Herr König", dieses „Recht so" der Wormser, diese zuerst von einzelnen vorgesprochenen, dann von allen wiederholten Verwünschungen von stärkster Wirkung; sie hat einen jagenden, keuchenden Atem und reißt uns in ihrer wilden Flucht blind mit sich. Aber wir haben in ihr zwar einen Wütenden toben gesehen, vor dem und für den wir zittern, von einem König aber keinen Zoll.

Aber vielleicht kommt ihm in der Einsamkeit, als der päpstliche Bannfluch zu wirken beginnt, der königliche Sinn zurück? Wir sehen ihn allein mit Weib und Kind in der zweiten Szene des zweiten Aktes, in „einem großen öden Gemach", und da pocht er der immer geduldigen sanften Berta gegenüber allerdings

stark genug auf sein Königtum, bis der harte, störrische Sinn von der Liebe der stillen Frau und den Weihnachtskerzen, die die Wormser Kinder dem „armen kleinen Königskinde", dem Bübchen Konrad, bringen, dahinschmilzt. Er betet sogar: „Der du mir verloren gegangen und wieder gekommen bist, Gott, in dieser Stunde der Nacht, in der Seele des Menschen, laß mich einen König werden meiner deutschen Menschen". Das ist gewiß sehr schön und gut, und so ähnlich wird schon mancher fromme Herrscher gebetet haben. Aber ist es mehr als die Frucht einer weichmütigen Stunde, die Königin Berta weiblich nützt? Denn nun weiß auch die damals Fünfjährige plötzlich von Hildebrand-Gregors Besuch am Kaiserhof im Harz, sie erinnert den Gemahl, „wie er deine Hand in seiner hielt, wie er aussah, gütig und groß — und heilig", sie drängt sich näher an ihn: „Wenn er ans Herz dich nähme, an sein großes, heiliges Herz?" — und flugs entschließt sich Heinrich, nicht mehr die Brandfackel Deutschlands sein zu wollen, sondern sein Licht, über Eis und Schnee nach Rom zu pilgern, vom Papste den Segen zu erflehen (der, wie er glaubt, „sich beugen wird vor dem ungeheuren Leid") und seinen Völkern das zu bringen, was Könige ihnen schulden: Frieden. Wäre das nun die rechte königliche Tat? Die Demut, die sich selbst bezwingt, schlägt Leu'n und Riesen und ist die höchste der Tapferkeiten. Aber Heinrichs plötzliche Einkehr sieht der Schwäche doch bedenklich ähnlich und trägt dabei noch einen verdächtigen theatralischen Aufputz. Er sieht die Wirkung, die der Bußgang auf den Papst ausübt, den Effekt des „ungeheuren Leides" bereits voraus. Er fühlt das „Königtum in seiner Seele", das er sich zurückgewonnen habe, kurz, er weiß in diesen Augenblicken zu viel von sich, als daß wir an den Königssieg in ihm glauben könnten. Ein lieblicher Frauenmund, ein Kind und ein Weihnachtsbaum haben schon manch hartes Gemüt bezwungen, und Heinrich teilt seine Rührung mit mancher Mutter Sohn. Aber den geborenen König vermag ich auch in dieser Szene in ihm nicht zu erkennen. Und doch soll die Szene in König Heinrich mehr als nur den Entschluß der Romfahrt gewirkt haben. Er erinnert seinen Erstgeborenen zwanzig Jahre später daran,

als dieser sich zum Kreuzzug rüstet: in der Stube zu Worms sei Gottes Reich gewesen, ein Reich des Friedens, der Liebe und Freude. „Der Winternacht gedenke, als du ein Kind warst, der Weihnacht zu Worms" mahnt er den Sohn. Und der damals dreijährige Konrad soll davon noch etwas wissen? Was traut denn Wildenbruch dem Gedächtnis der Erwachsenen und der Kinder alles zu? Daß Gregor sich des zehnjährigen Heinrich erinnert, begreift sich wohl; auch war Heinrich damals schon gekrönter König. Daß Heinrich sich Gregors Antlitz eingeprägt haben soll, verstehe ich auch noch, denn der damalige Archidiakon sah, wie jener meinte, „anders aus als alle Menschen". Aber daß der König Konrad noch wissen sollte, was ihm mit drei Jahren in Worms begegnet ist, das scheint mir eben so unglaublich wie die Erinnerung des fünfjährigen Mädchens an den geistlichen Besuch in Goslar und die Erwartungen, die der zehnjährige Heinrich damals schon in Gregor und seinem Cluniacenser Freunde erweckte. Schließlich nimmt auch Praxedis ihr flüchtiges Gespräch mit dem kleinen König am Goslarer Hof, komisch genug, ganz für voll, als wäre an jenem Tage die brennende Liebe in ihm aufgekeimt, mit der er sie wie ein Polyp in sich gesogen. „Es war ein frischer Bursch damals und ich ein törichtes Ding. Er lachte mich an und ich gab's ihm zurück. Am andren Tage hatte ich ihn vergessen" erzählt sie dem Messer Frangipani. Aber natürlich, denn die beiden waren ja Kinder! Dennoch erkennt Heinrich die Erwachsene nach zwölf oder mehr Jahren in Worms sofort wieder! Seltsam! Der Dichter hat durch diese auffallenden Gedächtnisleistungen die zeitlich weit auseinander liegenden Bilder zu verknüpfen gesucht. Es ist ihm jedoch nicht gelungen. Wir glauben nicht daran.

Auch an den „König von Natur" oder den „Gewaltigsten aller Menschen", wie der Papst Heinrich bei der letzten theatralischen Begegnung beider in der Engelsburg nennt, lernen wir hinfort nicht mehr glauben. Er schwankt, wie es die Situation mit sich bringt, zwischen dem Bramarbas und dem Friedensapostel hin und her, und nur die Erinnerung an den Tag zu Goslar bleibt ihm wie eine fixe Idee getreu. Darum eben, weil

Gregor anders aussah als andre Menschen, will er von ihm und nicht von dem Gegenpapst gekrönt sein; weil er aussah wie ein Wundertäter, fordert er in der letzten Stunde ein Wunder von ihm: den Glauben, den er in Canossa verloren hat. Und darum bettelt ein König bei dem Manne, der ihn um diesen Glauben bestohlen hat? Das ist kein Gewaltiger unter den Menschen. Unwürdig ist er seines großen Nebenbuhlers um die Herrschaft auf Erden. Höchstens auf sein Recht beruft er sich. Ein Jarl Skule, so lange er noch handeln kann, und im zweiten Teil der Tragödie nichts als ein abgetaner Greis. Nur vom Pfaffentum sagt er sich post tot discrimina rerum gänzlich los. Gutes möchte er tun, für die Armen und Unterdrückten sorgen: für die von den Edelleuten verhöhnten Städter, für Bauern und Juden. So schafft er sich eine eigenartige pantheistische Religion. „Bekehret euch zum Menschen und glaubt an euer Herz" ruft er den Kreuzfahrern zu. „Komm nach Deutschland. Wenn die Fluren aufstehen, vom Frühling geweckt, das ist sein Leib, der für uns aufersteht in jedem Jahr! Wenn das Korn im Sommer wogt, das sind die Locken seines Hauptes, daraus uns Segen quillt. Laß sie Weihrauch schwingen — Blumenduft ist besser als Weihrauch. Laß sie Psalmen singen — Jubelruf der Lerche ist besser als Pfaffengesang!" Aber diese schönen Gottgedanken rauben dem König auch noch den letzten dünnen historischen Firniß. Und wenn der nur noch zu Worten verurteilte Mann seinem Sohn die Lehre gibt „Lerne Taten, so wirst du erkennen, daß Worte daran zerstieben", dann staunen wir darüber, daß er sich selber so wenig kennt. So geht er dahin, der ewige Widerspruch, ein Unglücklicher, der den Frieden und das Glück „für die deutschen Menschen" möchte (sonderbar, daß er nie schlichtweg von den „Deutschen" spricht), und der den Unfrieden trägt, wohin er kommt. Eine tragische Figur — gewiß! aber zu wüst in der Fülle der Jugendkraft, zu sehr Rhetor im Alter, als daß wir ihn rein menschlich lieben könnten. Viele Züge der dichterischen Gestalt mögen sich mit dem geschichtlichen Bildnis decken. Aber ein „geborener König", ein „König von Natur?" Ich zweifle, daß es der historische Heinrich war. Der Heinrich Wildenbruchs

ist es aber ganz gewiß nicht. Zu guter Letzt aber soll er gar noch „Deutschland" sein. Denn als der treue Markgraf Werner bei Heinrichs Hinscheiden knieend spricht „Unser Kaiser geht", erwidert der Sterbende: „Er bleibt auch — um nie mehr zu gehn. Heinrich war Deutschland — Deutschland ist Heinrich — Ewigkeit bindet den Bund." Ich ahne, wie es gemeint ist, und Kaiser Heinrich gibt uns mit seinen letzten Worten den Kommentar: „Weisheitsvoller Torheit voll — Deutschland — bleibe jung." Das hoffen wir alle. Jung und stark! Ein Geschlecht von Schwärmern, Denkern und Arbeitern; Idealisten und Kämpfer, wie der junge Parsifal einer ist. Freiligrath meinte einmal, „Hamlet sei Deutschland". Das Wort war gut gemeint. Aber wir dürfen dagegen dennoch protestieren. Noch kräftiger aber sollten wir Deutschland gegen den Verdacht schützen, Wildenbruchs Heinrich zu sein.

Weit besser steht es in diesem Betracht mit Heinrichs riesigem Gegner. Wie er in der Kirche über Tod und Leben richtet, wie die Sünder vor ihm zittern, wie er dem König den Bannfluch spricht, besitzt er die königliche Pracht und Würde der Repräsentation, die seinem gekrönten Widersacher fehlt. Seine große Unterredung mit dem Abt von Clugny, der den priesterlichen Recken an des Heilands Wort erinnert „Mein Reich ist nicht von dieser Welt" enthüllt auch den Menschen in ihm, die Herrschernatur, die ihren Willen will und keine gleichberechtigte Macht neben der Kirche duldet, klar und zweifellos: eine mächtige, glaubhafte Persönlichkeit. Mit Gregors sentimentaler Schwärmerei für den gekrönten Knaben und der unaustilgbaren Erinnerung an den Septembertag im Harz kommt in die eherne Gestalt jedoch ein Riß, der sie für immer und gründlich entstellt.

Solche Störungen überraschen uns ja aber bei Wildenbruch nicht mehr. Er kann wohl eine Episode sicher durchführen, einen Hauptheldeu nie. Auch der junge Heinrich (der Fünfte) muß das an sich erfahren. Zu Anfang eine originelle Figur: in jedem Worte Gift und Operment, unheimlich in dem Wechsel lauernder Verschlagenheit und zischelnd hervorzüngelnder und fauchender Wut. Kaiserin Praxedis meint, daß seine Blicke

dem Menschen bei lebendigem Leibe Maß zum Sarge nähmen und daß er, wenn es ihm in den Kram paßte, Vater und Mutter schlachten lassen und grinsend dabei stehen könnte. Es ist etwas daran, daß er in dem Kaiser nicht sowohl den Vater haßt, als den unköniglichen Alten, den er aufrütteln möchte zu majestätischer Haltung und Tat — aber wir zweifeln keinen Augenblick, daß er sich aus dem Eid, den er dem davonziehenden Bruder schwört (geschworen werden muß nun einmal bei Wildenbruch) nichts machen, sondern dem Kaiser nach Reich und Leben trachten wird, wenn es sein stachelnder Ehrgeiz und sein fanatischer Zäsarenwahn fordern. Der elende Papst Paschalis hätte ihn von dem Eid nicht erst zu entbinden brauchen. Und darum wundern wir uns nicht wenig, wenn dies „Ungeheuer" (wie Graf Frangipani ihn nennt), dies „wilde Tier", das den „deutschen Schwamm" (sein Herz) bereits bis auf den letzten Tropfen ausgepreßt zu haben glaubt, geschüttelt vom Schmerzenskrampf über den kaiserlichen Leichnam stürzt und seine eignen Helfershelfer, die den Müden zu Tode gehetzt haben, dreimal vermaledeit. Und wir wundern uns noch mehr, wenn er, der stahlharte Geist, der vor den Höllenstrafen nicht mehr zittert, bei dem erneuten Anblick des Toten in der Kirche zu Speier zurücktaumelt und die Bettler leichenblaß anstarrt, die auf den Vatermörder mit Fingern deuten, den Sarg umdrängen und den verwesenden Kaiser unter schluchzendem Geheul als einen Heiligen verehren. Ein Heiliger? Jetzt wäre die rechte Minute für ein gallenbittres zynisches Wort gekommen. Aber Kaiser Heinrich der Fünfte starrt immer noch auf die jammernden Bettler und murmelt: „Wer hat mir gelogen, daß ich der Kaiser sei? Dieser Tote, das ist der Deutschen König!" Und als Konrad, der Mönch, der kaiserliche Sohn, fragt: „Wer soll richten über Kaiser Heinrichs Herz?", stöhnt der an seinem Thronsessel in die Kniee Gesunkene: „Wer da Gewalt hat über ihn — ich habe sie nicht." Seiner Stiefmutter aber, über die er ein grundloses Gericht hat halten wollen, weist er den Weg zu seinem frommen Bruder: „Gehe du hin zu dem heiligen Mann; ich gebe dich aus meiner Hand; ihm gebe ich dich in die Hand." Der Heinrich der Geschichte hätte

das nicht tun dürfen. Auch der Heinrich des ersten Aktes der zweiten Hälfte der Tragödie „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" durfte es nicht können. Bei Ernst von Wildenbruch aber kann er es doch.

Die Frauen der Tragödie sind psychologisch und dramatisch ohne Interesse, Praxedis ein halbschlächtiges Rasseweib, das es nie zum äußersten kommen läßt und immer besser bleibt als ihr Ruf. Sie begeht höchstens Unschicklichkeiten, aber keine tragischen Sünden. Ruhig können wir sie erscheinen, ruhig gehen sehen. Nicht ganz so ruhig Heinrichs des Dritten Witwe, Kaiserin Agnes, die im ewigen Büßerkleide zwischen Rom, Deutschland und Canossa hin- und herwandert, um überall als Störenfried zu erscheinen. Sie hat ihren Knaben „die Qual ihrer Tage" genannt, die Wage des Jünglings hat sie zu Boden gedrückt, weil sie immer nur die Kirche hörte und nie ihr Herz. Und diese finstre Zelotin sollte es über sich gewinnen, dem großen Papst, der dem Manne die schimpflichste Kirchenbuße auferlegt, mit den Worten gegenüber zu treten „Wer bist du, der du Kaiser Heinrichs Sohn wie einen Hund vor deiner Tür stehen läßt? Wer bist du, der du meinem Kinde die ewige Seligkeit verbieten willst?" Ein wunderliches „Wer bist du?" Für die gläubige Christenheit der Statthalter Petri, und für die bigotte Kronenträgerin Gott selbst. Sie würde es sich nie in den Sinn kommen lassen, ihr Wort in Gregors und ihres Sohnes Streit zu mischen, weil Heinrich bereits „aus eignem Willen vom Verderben zur Reue und Buße umgekehrt" sei — denn auch das ist des Papstes Sache, nicht die ihre. Sie würde nicht — wenn sie konsequent wäre. Das aber ist sie nicht — und so tut auch sie, was sie ihrer Charakteranlage nach nicht dürfte. Es ist der alte Mangel in des Dichters Begabung: er kann seine Menschen nicht über das Bedürfnis einer einzelnen Situation hinausführen, ohne sie in Widersprüche zu verwickeln. Darum sind ihm auch im „Heinrich" die Episoden am besten geraten: der blutige Ordulf, der den Männern aus dem Bremer Land die Augen hat ausstechen lassen, der pfiffige Reitersknecht des erschlagenen Grafen von Beichlingen, und der knorrige alte Bogenspanner Heinrichs des Dritten,

Rapoto, dessen Geplauder mit dem königlichen Knaben und dessen ganze Persönlichkeit zu den erquicklichsten Partien des Ganzen gehören. Da vernehmen wir echte, volle Menschenlaute, nicht um der Rücksicht auf das Theater willen künstlich verbildet und überladen, in einer kraftvollen, prächtig tönenden Prosa, der besten, die Wildenbruch im Drama bis dahin geschrieben. Die Sprache hält sich überhaupt fast in der ganzen zwei- oder dreiteiligen Dichtung auf guter Höhe: so schön und charakteristisch zugleich wie im Vorspiel, das man als ein Stück für sich betrachten darf, erklingt sie jedoch nicht wieder. Und auch die Bühnenwirkung dieses vortrefflichen Aktes wird durch keine falschen Mittel und durch keine nach Effekt haschenden Äußerlichkeiten getrübt.

Es ist zu bedauern, daß es nicht so bleibt und daß besonders im zweiten „Abend" der Dichtung, im „Kaiser Heinrich", das Hinarbeiten auf den äußeren Erfolg so sichtbar zu Tage tritt. Es ist als hieße des Dramatikers Losung: eine Massenszene um jeden Preis, ein großes Lautensemble, und schreie mit wer kann! Im ersten Akt liegt es den Kreuzfahrern ob, den Chor zu stellen. Sie sprechen ihr „Amen, Amen", verwandeln ihr „Hosianna" aber bald in ein „Kreuzige", als sie spüren, daß sie sich im Hause des Verfluchten befinden. Kaum haben sie begonnen sich an Speise und Trank zu laben, so schreien sie „Fort mit dem Brot"; anstatt aber den unheiligen Ort schleunigst zu meiden, bleiben sie ruhig da und lassen sich selbst durch des Priesters Gottschalk gellenden Ruf „Schüttelt den Staub von euren Füßen" nicht zur Flucht bewegen. Natürlich, denn sie haben noch mancherlei zu rufen, als „Lästerer! Lästerer!", „Heiden! Heiden!", „Frevel! Frevel!", „Du Ketzer! Du Ketzer!", „Auf den Weg" und „Also will es der Herr!". Und damit können sie ihren Kreuzzug denn endlich fortsetzen und sich im zweiten Akt in der kaiserlichen Pfalz zu Regensburg von den Abacher Bauern ablösen lassen. Zuerst sind es die Frauen, die ihrer Führerin in choro das Wort „Unschuldig" nachsprechen, „Ja, tu das" rufen und „Sei gerecht, Schultheiß", denn es gilt das Leben ihrer Männer. Ein paar Szenen weiter, und diese Männer

verstärken das Ensemble mit einem heulend geschrienen „Nein“: die Antwort auf die Frage, ob sie den Beichlinger erschlagen haben. Bald wird es noch lebendiger. „Tot! tot! Schlagt sie tot!“ schreien die wütenden Abacher Männlein und Weiblein. Es kommt zu einem Doppelchor. „Alle Edelleute“, die vorher schon unter sich das Drei-Stände-Spiel des Mönchs Bernold von Sankt Blasien mit ihren Bravos begleitet haben, halten den Bauern jetzt den Widerpart, und herüber, hinüber schallt es, „Die Wasserprobe!“, „Wir wollen unser Recht!“ und wieder „Die Wasserprobe“ und „Ha“ und „Unsere Männer sind frei“ und „Waffen! Zu den Waffen!“ und so fort. Im dritten Akt gibt es ein wenig Ruhe. Nur „alle Nonnen“ flehen Gott um Erbarmen an. Das übrige besorgt das Gewitter. Aber im vierten und fünften Akt sind wieder alle Stimm-Elemente entfesselt: Kleriker, deutsche Edle, „allgemeines Geschrei“, „allgemeines Gemurmel“, die deutschen Bischöfe, Männer und Frauen des Volkes, „alle Deutschen“, die Rache für Canossa haben wollen, Bettler und Bettlerinnen und „Alle“ überhaupt, so daß einem der Kopf von dem Getöse schwindelt und man sich verwundert fragt, wie nur ein hervorragender Dichter sich allein schon als Theatraliker über die abstumpfende und ermüdende Wirkung dieses unaufhörlichen Hurragebrülls hat täuschen können.

Daß er zu diesen Mitteln überhaupt hat greifen können, versteht sich ja leicht. Sein starkes vollblütiges Temperament verlangte nach lauten, lärmenden Handlungen, seine Lungen mußten sich dehnen können. Stilles Zuwarten ist die Sache solcher Naturen nicht, sie kommen im Sturm, spielen gleich bei ihrem Erscheinen einen starken Trumpf aus und verschießen, wenn sie Dramatiker sind, ihr Pulver schon in den ersten Akten. Wildenbruchs Fähigkeit, seine Expositionen gleich auch in Handlung umzusetzen, so schätzbar sie ist und so manchen Lorbeerkranz sie ihm eingetragen hat, wurde auch sein Unglück. Denn was blieb für den Schluß übrig, wenn der Anfang das Publikum schon so stark aufgerüttelt hatte, wie der erste Akt des „Harold“, des „Neuen Gebotes“ oder das Vorspiel „Kind Heinrich“? Die letzten Akte würden „abfallen“, das heißt einen schwächeren Applaus als die

ersten erzeugen — und das durfte nicht sein. So mußten denn alle Hebel in Bewegung gesetzt werden, das Unglück zu verhüten, und wo das dramatische Interesse versagte, mußte der Spektakel helfen. Anderseits wollte sich aber auch das Publikum und die Zeitungskritik nicht gedulden, sondern gleich nach den ersten Akten einen geräuschvollen Erfolg konstatieren. Und die Autoren lesen nicht gern, daß das Stück in dem ersten Akt kalt gelassen habe oder sehr lau aufgenommen worden sei. An und für sich wäre das nun zwar gar keine Schande, sondern ein ganz natürlicher Vorgang. „Erste Akte sind immer langweilig" hörte ich vor dreißig Jahren einmal einen Habitué im Theater sagen, und ich fand, daß der Mann sich nur nicht ganz korrekt ausgedrückt hatte. Erste Akte können nicht mehr tun als alle Fäden zum Gewebe herbeiholen und unsre Aufmerksamkeit auf die beginnende Verwicklung richten, und ist ihnen das gelungen, dann haben sie ihre Schuldigkeit vollauf getan, auch wenn im Theater nicht gleich ein Applausgewitter losbricht. Ginge es nur darnach, was für schwache Akte müßten dann die ersten der „Emilia Galotti", der „Kabale und Liebe", der „Maria Stuart" sein, dieser technischen Meisterwerke, die im Verlauf der Aktion doch zu so mächtiger Wirkung heranwachsen! Heutzutage aber will man nicht warten. Gleich mitten in den Strudel will das Publikum geworfen sein, und wenn es durch den Wogendrang frühzeitig ermattet wird, macht es den Dichter dafür verantwortlich. Der mag denn nach Stimulantien suchen, die seine wohl affektionierten Gönner frisch und lebendig erhalten. Oft wirkt auf den lautesten Lärmen die tiefste Stille theatralisch günstig: ein süßer Rührbrei nach dem Pelopidengericht. So genoß man die Weihnachtsbäumchen der Wormser Kinder nach dem Hexensabbat des ersten Aktes des „König Heinrich" mit zustimmenden Tränen. Oft hilft nur eine immer gröbere Steigerung der Geräusche, und auf diesen schlimmen Weg hat sich der Heinrich-Dichter in dem zweiten dieser Dramen verlocken lassen. Oft hilft auch gar nichts, und dann ist es mit dem theatralischen Interesse nach den ersten Akten ohne Gnade vorbei.

Damit aber auch die Augen unter den Helfern zum Bühnen-

erfolg nicht leer ausgehen, hat der Dichter noch ein Kunstmittel in Bereitschaft, das nirgend sonst als auf dem Theater vorkommt: er sorgt für symbolische Requisiten, die die Stimmung fördern oder wohl gar als Schauspieler mitwirken sollen. Wenn König Heinrich im Büßergewande auf dem Schloßhof zu Canossa steht, dann trägt er unter der härenen Kutte eine wenig bußfertige Rüstung. Ich verstehe mich nun zwar auf Kirchenbußen nicht, würde aber getrost eine Wette darauf wagen, daß die Rüstung, die mit dem frommen Werk der Zerknirschung nicht vereinbar ist, eben darum von dem Büßer auch nicht getragen werden darf. Aber König Heinrich trägt sie gleichwohl. Warum? Um vor Gregor mit einem theatralischen Ruck die Bußhaut abstreifen und als der personifizierte Krieg dastehen zu können, wie es dem Inhalt der Szene entspricht. Einen ähnlichen, nur weit ärgeren Effekt hat sich der König für den vierten Akt aufgespart, als er auf einem theatralischen Geheimweg zur Unterredung mit Gregor kommt, die lebensgefährlich für ihn werden müßte, wenn der Papst seinen Kopf nicht ganz verloren hätte. Er trägt also unter dem Mantel eine abgehauene Totenhand, die weiche Hand Rudolfs von Schwaben, und schleudert sie als dessen Vermächtnis Gregor zu Füßen. Dort spukt sie nun eine ganze Weile. „Der Tod ist zwischen uns" sagt Heinrich und bedeckt sie wieder mit dem Mantel. Aber ohne den will er nicht gehen — und die Hand wird wieder frei. Jetzt gewahren sie die Kleriker. „Eines Menschen abgehau'ne Hand! Eine Totenhand!" — und sie weichen vor dem bösen Omen in den Hintergrund. Gregor will sterben. Aber die Totenhand spielt weiter. Sie „zeigt nach ihm". „Gott hat ihn verlassen! Rettet euch, flieht!" klagen die Priester und stürmen zur Türe hinaus. Und das alles nur, weil Heinrich die Laune gehabt hatte, mitten im drängendsten Kampfgewühl die Hand seines Gegners mit sich herumzuschleppen. War sie zu etwas andrem nötig als zu einem theatralischen Coup? Gregor hätte ihm den Tod Rudolfs wohl auch ohne das Zeugnis der Hand geglaubt. Und was bewies sie? Kannte Gregor sie nach der Prüfung in Canossa wieder? Wer denkt aber auch nur daran! Effekt, Effekt! Und zu nichts andrem muß Kaiser

Heinrich sich in seiner letzten Stunde Wasser und Erde vom Rhein erbitten, damit er in ihnen beiden das deutsche Land segnen und sich selber mit den Tropfen des „heiligen" Stromes den Bannfluch von der Stirn löschen kann. Müßte die Muse nicht schamrot werden, wenn sie sich im Bewußtsein dieser Dinge in dem theatralischen Spiegel König Richards des Zweiten beschauen könnte, dieses Komödianten auf dem Throne? Von Hans von Bülow gibt es allerlei verbürgte Anekdoten, die einen gemeinsamen Zug tragen. Er liebte es nämlich Witze zu „inszenieren". Wenn er eine lebensunfähige Oper zur letzten Ruhe bestatten wollte, kaufte er sich ein Dutzend Trauer-Zitronen und verteilte sie unter die Sänger. Als er den „Zirkus Hülsen", das heißt die Berliner Hofoper verspottet und dafür von seinem Souverän (es war der Herzog von Meiningen) eine Rüge bekommen hatte, erschien er vor seinem Orchester mit einer symbolischen Nase von papier mâché, und ein andres Mal schlug er sich als einer von den „Nörglern", gegen die der Kaiser ein zorniges Wort gerichtet hatte, mit einem Schnupftuch buchstäblich den Staub von den Schuhen. Das waren groteske Scherze eines genialen Mannes, der gern vor der Öffentlichkeit etwas Ungewöhnliches sagte und tat. Gemeinhin ist es aber nicht gebräuchlich, einen Witz umständlich in Szene zu setzen. Er verliert von seiner Grazie und Treffsicherheit, wenn man ihn vorbedächtig mit zu schwerem Gepäck belastet. Und ein ausgedachter Witz, den nicht der Augenblick dem Sprecher zuträgt, ist im Grunde schon keiner mehr. An diese Bülowschen Scherze erinnern mich jene Wildenbruchschen Hilfsmittel. Es sind in Szene gesetzte tragische bonmots. Wie herrlich kann ein dichterisches Symbol im Drama wirken! Aber es muß sich mühelos darbieten wie der Liebestrank Tristans und Isoldens. Symbole, die sich die dramatischen Gestalten künstlich erst schaffen müssen, im Widerspruch mit der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, sind nichts als Theaterrequisiten.

Es bedurfte einiger Jahre, bis dem Dichter auf der Bühne ein neuer Sieg beschieden war, der sich dem seines Heinrich vergleichen ließ. Die beiden kleinen Volksstücke, deren Wert er selber so wenig überschätzt haben wird wie den der „Legende",

die besser ein allegorisches Märchen hieße, „Willehalm“, verschwanden bald, und dieser, der als Festspiel zu dichterisch, als Dichtung zu festspielmäßig geraten war, um dauern zu können, verklang mit der großen nationalen Feier, für die er bestimmt war: der hundertsten Wiederkehr des Geburtstags unsres alten Kaisers. Die „Gewitternacht“ blieb, wie bereits erwähnt, erfolglos.

Da kam mit dem Jahre 1900 die „Tochter des Erasmus“. Die frei erfundene Gestalt steht mitten inne zwischen Ulrich von Hutten und dem großen Humanisten und Gelehrten aus Rotterdam und verbindet die Schicksale und die feindlich getrennten Wege der beiden, wenn auch zu keinem eigentlichen Drama, so doch zu einem sehr unterhaltenden Schauspiel, zu dessen Wirkung wie im „Christoph Marlow“ und allen Dramen, in deren Zentrum Dichter und Denker und eine Revolution der Geister stehen, unser geschichtliches Wissen und unsere Überzeugung das Beste tun müssen. Wie Shakespeare in der Marlow-Tragödie nur ein einziges Mal erscheint, der großmütige Sieger vor dem sterbenden Besiegten (wie Friedrich von Hohenzollern vor dem erdolchten Conrad Quitzow), so zeigt sich uns in diesem „Vorläuferdrama“ nur einmal, vom Volk umdrängt und bejubelt, der Held, der die Kritik des Erasmus mit Huttens Tatkraft vereint: Luther. Wie aber Luther und Shakespeare nur als historische Figuren wirken, durch das, was sie gedichtet, gedacht und in die Welt hinausgesandt, nicht als dramatische Helden — so scheidet auch aus der dramatischen Verwicklung dieses Schauspiels alles aus, was Erasmus und Hutten denken und als ihre Überzeugung vertreten. Das sind ausgezeichnete Dialoge, die in einer historischen Novelle unanfechtbar wären und die das geistige Wesen der berühmten Männer in ihrem Kern so deutlich, so plastisch wiederspiegeln, daß sie auch auf der Bühne nicht völlig versagen können. Aber eigentlich dramatisch sind sie so wenig wie Egmonts Gespräche mit Oranien und Alba und (nur noch in geringerem Grade) Margarethens von Parma mit ihrem Sekretär. Der lichte Verstand und das überschäumende Herz stehen sich in ihnen gegenüber, der weltscheue Aristokrat und der Demagog und Bauern-

freund, der überfeine Geist, der alles Häßliche und Rohe verabscheut und der Raufbold und Klopffechter (der getrost noch stärker hätte betont werden dürfen), und, nicht zuletzt, das um seinen Ruhm ängstlich besorgte Alter und der neidlose Enthusiasmus der Jugend. Als Hutten den Erasmus fragt, ob er Luthers Feind sei, wird ihm die Antwort:

> „Feind — seit die Menschen die Kanonen erfunden, haben sie sich Worte angeschafft, mit denen sie schießen wie mit Kugeln. Warum das plumpe Wort? Gibt es nur Feindschaft oder Freundschaft, und dazwischen nichts? So seid Ihr. Immer nur die äußersten Begriffe."

Das Wort klingt wie ein Richtspruch über Wildenbruchs dramatisches Schaffen, denn mit diesen äußersten Begriffen hat er oft genug operiert, allzu oft dem lichten Weiß ein Beinschwarz gegenübergestellt. Hier aber macht er es, wie stets in seinen besten Eingebungen, anders. Er läßt einen jeden seine Wege gehen und gibt dem einen wie dem andern aus seinem Wesen heraus recht und unrecht. Ganz so wie Erasmus fortfährt:

> „Er lebt seine Natur, wie ich meine; jeder Mensch lebt seine Natur. Wenn unsere Naturen auseinander wachsen, bin ich darum sein Feind? Ich bin ein andrer Mensch. Menschen sind Weltkörper. Wenn du zu den Gestirnen aufblickst — meinst du, sie lieben sich? Sie hassen sich? Ein Gesetz ist, das sie regiert: bleibt fern von einander."

Das hindert gar nicht, daß der Dichter mit seinem Herzen auf Luthers und Huttens Seite steht, aber ich zähle es zu den feinsten Zügen in seinem Erasmusbilde, daß er dem stolzen Manne, den der Pöbel einen Fürstenknecht nennt, die Rechtfertigung schreibt:

> „Seht dies; Briefe von Königen, Fürsten und Prälaten, seit Jahrzehnten bis auf heut. Ein Wort in allen: „Erasmus, komm zu uns." Ich bin nicht gekommen. Warum bin ich nicht gekommen? Weil ich frei sein wollte bei meinen Büchern, keinen Herrn haben wollte, außer meiner Wissenschaft. Nie hab' ich den Mund aufgerissen, nie von Freiheit deklamiert; in meinem Bewußtsein hab' ich sie getragen. Kein Mensch auf Gottes Welt ist freier als ich."

Und doch täuscht er sich in dem Gefühl seiner unbedingten Freiheit. Von einem ist er nicht frei: von der Rücksicht auf die

Welt, von feiger Schwäche. Die letzte und größte der Freiheiten fehlt ihm: die Liebe, und da, wo die Schwächen seines Charakters liegen, beginnt er auch eine dramatische Person zu werden, nicht nur eine personifizierte Meinung. Dort aber liegen zugleich auch die einzigen, aber auch die ausschlaggebenden Übertreibungen in der dichterischen Zeichnung seines Bildes: Entstellungen, wie ich glaube, die es gründlich verderben, so gründlich wie das Bild seiner schönen Tochter, seiner „Moria", seiner „Torheit", die er um des Christentums willen nach reiflicher Überlegung doch lieber „Maria" genannt hat.

Erasmus wäre nicht der erste und einzige „berühmte Mann", der eine Frau, die ihm alles geschenkt, von sich gestoßen, nachdem es mit der Liebe ein Ende hatte. Aber die Art, wie er es tut, kostet ihn unsere dramatische Sympathie. Diese Katharina, von Glornig hat den im Kloster verkommenen Mönch zum Manne gemacht und der Welt den großen Erasmus gerettet — und wie hat er es ihr vergolten, die Liebe, mit der sie ihn überschüttet, die Schande, die sie um seinetwillen getragen? Er hat ihr zu Löwen ein stattliches Haus zum Wohnsitz angewiesen und sie mit Geld und Kleidern freigebig beschenkt, aber er hat sich geweigert, sie zu seinem ehelichen Weibe zu machen. Er hat selbst seinem Kinde nicht nachgefragt und es der Mutter erst aus den Armen gerissen, als er sich überzeugte, welch' „herrliche Jungfrau" ihm in der Tochter erblüht war. Und seinen Schlechtigkeiten hat er die Krone damit aufgesetzt, daß er dann auch die Tochter von der Verlassenen fernhielt — so lange, bis der Tod sie zu ihr führt und über den hartherzigen Mann die tragische Vergeltung kommt. Aber was kümmert uns das? hört man vielleicht von seiten derer, denen das Wort „Sympathie" verdächtig klingt. Erasmus lebt eben auch, wie Wildenbruch selber es durch seinen Mund verkündigt hat, „seine Natur" — und was gelten vor der Objektivität der dramatischen Darstellung die Begriffe „gut" und „schlecht"? Auch denkt der Dichter ja nicht daran, menschlichen Schwächen des Erasmus ein Tugendmäntelchen umzuhängen. Er zeichnet ihn eben unerbittlich wie er ist und sucht ihn dafür am Ende seines Stücks mit der schwersten Strafe:

der völligen Vereinsamung heim. Ja, wenn es nur so leicht wäre, in unserm Gefühl mit den alten Begriffen so rasch aufzuräumen, wie es sogenannte Philosophen auf dem Papier tun. Erasmus, den Gelehrten, hören wir sein Wesen mit Vergnügen exponieren — Erasmus, der Mensch begeht Greueldinge, die mir allein schon mit der heitren Klarheit, der edlen Feinheit seines Geistes unvereinbar erscheinen. Wer ein schwaches krankes Weib, das nach ihm wie nach dem ewigen Heil durch alle Länder sucht, ein treues Herz, das sich für ihn geopfert, von sich weist, nur um der Meinung der Welt und eines Gelübdes willen, das ihn schon längst nicht mehr bindet, der ist ein Lump. Und wer sich von derselben Frau, die einst sein Glück und sein alles gewesen, schaudernd abwendet, da ihr letztes Stündlein kommt, weil er Sterbende und Tote nicht sehen kann, der ist ein niederträchtiger Schuft, den ich weder mit dem historischen Erasmus, noch mit dem des Dichters in Einklang zu bringen vermag. Daß es ihm im Innern graut, begreife ich wohl, aber es gibt Situationen, die das Beste vom Menschen fordern, was in ihm ist. Und wer da versagt, ist kein Mensch mehr. Für mich ist mit der Szene, da die (leider durch einen theatralischen Zufalls-Steinwurf) zu Tode getroffene Katharina auf dem Theater stirbt, die große Probe an Erasmus herangetreten, in der er sich bewähren oder unsre dramatische Teilnahme für immer einbüßen muß. Er hat das letztere gewählt. Der große Gelehrte, der im vierten Akt zu Basel über seinen Büchern sitzt, der dem flüchtigen Hutten die Tore der Stadt hat schließen lassen, wie er vor Luthers Lehre sein Ohr verschließt, dieser Pharus der Wissenschaft, der die verlorene, kaum wiedergefundene Tochter ins Elend zurückjagt, die „Dirne", die sich an seinen großen ritterlichen Gegner gehängt hat, — er ist uns als Mensch fortan gleichgültig. Kaum daß wir unter dem eisigen Hauch zusammenfrösteln, der von dem winterlich verschneiten Hof ins Zimmer dringt. Seine Tochter zieht ihrem toten Gemahl entgegen, der bei Wildenbruch nicht auf der Ufenau im Züricher See, sondern vor den Toren von Basel stirbt. Sie hat ihren Vater allein gelassen, „einsam in der alten Welt". Man hört die Gitterpforte ins Schloß fallen.

Vielleicht spricht hier mein persönliches Gefühl stärker, als es darf. Und „unmöglich“ ist ja die feige brutale Handlungsweise des Erasmus, wie ich zugeben muß, nicht. Wohl aber nenne ich mit aller Seelenruhe Marias Gebaren gegen ihre Mutter so. Auf dem Theater fällt bekanntlich ganz kurz vor dem Schluß noch eine andere Pforte dröhnend ins Schloß: die Tür, die Nora Helmer hinter ihrem einstigen „Puppenheim“, hinter Mann und Kindern zuwirft. Dort verläßt die Mutter ihre Kleinen, hier das Kind die Eltern. Nicht, daß ich zurücknehmen möchte, was ich von Erasmus gesagt. Ihm darf die schöne Maria, die sein Spielzeug gewesen, wie die kleine Nora das ihres Mannes, ohne daß ihr Herz zuckte, den Rücken kehren. Und sie tut es noch mit schöner ruhiger Fassung. Sie küßt den zurückbleibenden Bettler auf das Haupt, ehe sie geht. Das also ist es nicht. Die Natur aber lehnt sich in jedem sittlich gesunden Menschen gegen die Mißhandlungen auf, die die unglückliche Katharina von Glornig von ihrem eigenen Kinde zu erdulden hat, und gegen diese Stimme gibt es keine Appellation. Wenn sie ein kleines Ding gewesen wäre, als der bis dahin so vergeßliche große Vater sich ihrer erinnerte, möchte man es begreifen, daß sie von der Mutter und ihrer Liebe nichts wissen will. Aber als Erasmus sie in Brabant zu sich nahm, war sie bereits die „herrliche Jungfrau“, mit der er prunken und auf die er stolz sein konnte, und als das Stück beginnt, wird sie höchstens anfangs der Zwanziger sein. (Nebenbei: wo hat sie so rasch ihre gelehrte Bildung aufgerafft?) Sie hat also an den Brüsten der Frau gelegen, die jetzt schon vor Freude zittert, wenn sie ihr Antlitz nur in dem Mantel verbergen kann, der die schönen Schultern umschlossen. Sie hat alles, was eine Mutter geben kann, in vollen Strömen auf sich niederregnen lassen, und sie weiß, *wie* diese Frau zu lieben vermag. Denn Katharina ist nach Erasmus „schier eine gewalttätige Natur“ — sie wird auch im Lieben keine Grenzen gekannt haben. Und als im Peutingerschen Hause zu Augsburg auf die Verlassene die Rede kommt, nennt sie sie lachend „die Frau, bei der sie früher war“, sie nennt sie mit einem Witzwort die „Löwin“, weil sie in Löwen

wohnt, und weil sie „hinter ihr drein geht, wie der Löwe, sie zu verschlingen". „Ich glaube, es ist Eure Mutter?" fragt die erstaunte Hausfrau. Das schamlose Geschöpf erwidert „Ja, früher," und auf die verwunderte Frage „Hört denn so etwas auf?": „Mein Vater hat gesagt, jetzt ist er mein Vater und meine Mutter." Aber das ist noch nicht das Ärgste. Auf Frau Peutingers mahnendes Wort „Sie liebt Euch," erwidert sie kurz „Das tun sie ja alle". Sie leugnet, daß sie nach ihr verlange, und zieht den Vater der Mutter vor, weil sie Gewalt über ihn habe und weil es schöner bei ihm sei. Von dieser Sirene, die in ein Fischungeheuer ausläuft, wundert es uns allerdings nicht, daß sie sich von der „Löwin", die sie in fassungsloser Sehnsucht mit ihrem ersten Namen „Margaretha" ruft, kurz wegwendet. So gewiß die Mutter eine Ausnahme unter Zehntausenden bleibt, die ihre Kinder im Stich läßt, wie die junge Frau Helmer es tut; so gewiß ist diese Tochter ein perverses Individuum, über das der Psychiater sein Gutachten abgeben müßte. Vor der Mutter legen sich auch die wildesten Leidenschaften zu Boden. Selbst Richard der Dritte betäubt sein Gewissen durch einen Trommelwirbel, um die Anklagen seiner Mutter nicht zu hören. Und gegen Orest, den gerechte Rache zu der Untat des Muttermordes getrieben, wenden sich die Furien und hetzen ihn von Meer zu Meer. Alles ist vergessen, was Klytaemnestra gefrevelt. Eben darum aber, weil Marias Verhalten so weit abirrt von den Gleisen der Natur, daß es für normale Menschen unmöglich genannt werden muß — eben darum versteht es sich von selbst, daß Huttens Versuch, das unnatürliche Kind wenigstens der Sterbenden noch zu nähern, nicht scheitern darf. Eben darum hat aber auch sein schönes Bemühen, die Stimme des Kindes in der kalten, glatten Brust zu wecken, keinen rechten Wert. Denn man versuche einmal sich vorzustellen, er dringe vergebens auf das liebelose Herz ein: Maria wäre damit für immer aus den Reihen der Menschen gestrichen, für die wir wie für unsresgleichen empfinden können. Hutten tat also nur, was der Dichter von Anfang an hätte tun sollen: er stellte das natürliche Gefühl in ihr wieder her,

ohne das es für uns keinen Menschen gibt. Seiner umständlichen Worte hätte es nicht einmal bedürfen sollen:

„Seht, das ist Eure Mutter, und so sieht das Sterben aus. Es schreckt Euch, denn Ihr seid kalt. Nur wenn er liebt, fürchtet der Mensch den Tod nicht, denn dann fühlt er die Unsterblichkeit. Seht, diese Frau hat niemals gefürchtet. Nicht räuberischen Überfall auf meilenlangem Weg, nicht Mangel noch Hohn und Verachtung der Welt. Weil sie geliebt hat. Immer und immerdar Euch. Eine solche Mutter habt Ihr gehabt. So warm seid Ihr gebettet gewesen, so wenig habt Ihr's gewußt. Wollt Ihr kalt bleiben? Wollt Ihr arm bleiben?"

Das ist immer noch zu viel, und in Huttens Munde klingt es zu salbungsvoll. Sich selber hätte Maria das alles, ohne Worte, sagen müssen. Ein einziger, von Tränen erstickter Schrei „Mutter", und es wäre genug gewesen. Das zu viel ließ immer noch einen Rest zurück. Es war zu wenig.

Wie sich jede Übertreibung rächt, so hat auch Marias unkindlicher Sinn den Glauben an die Umwandlung erschüttert, die sich in ihrer Seele schon im ersten Akt still vorbereitet und die sich im übrigen so glaubhaft vollzieht. Als Hutten ihr wie ein Geharnischter den Weg vertritt und den Vorhang zusammenreißt, um ihr den Ausblick auf den Scheiterhaufen zu verdecken, auf dem Luthers Schriften verkohlen, starrt sie ihn wie ein gespenstisches Wunder unverwandt an. Auch hier ist er wieder ein wenig zu wortreich und von dem Bewußtsein seiner kulturkämpferischen Bedeutung zu voll, wenn er vor sich hinspricht:

„Die Tochter des Erasmus — als ich das hörte! Die Seele des wunderbaren Mannes, der Gedanke des Jahrhunderts verkörpert in menschlicher Gestalt! All' das Sehnen dieser sehnsuchtsvollen Zeit, all' das Ahnen, Erwarten und Hoffen würde seufzen in diesem Herzen, wühlen in diesen Adern, sprühen und glühen aus allen Poren eines solchen Wesens — so wähnt' ich, so meint' ich, so dacht' ich — und wie ein müßiggängerisches Weib setzt sich das an das Fenster, um zuzuseh'n, wie sie die Botschaft der neuen Zeit verbrennen!"

Sie aber ahnt, was ihrer wartet, auch ohne viele Worte. Sie weist die Freundin zurück, weil „sie nicht hingehöre zwischen sie und ihn". Sie muß ihn noch einmal sprechen, damit sie erfahren kann, „was er ihr eigentlich hat sagen wollen" — das

heißt, sie ist ihm verfallen, dem Manne, dem Herrn, der „so schändlich ist, so böse" und „so gewaltig". Und wenn sie unter leidenschaftlichen Tränen stammelt: „Ich weiß auch nicht mehr, was das mit mir ist" — dann erst weiß sie es ganz genau, daß sie nichts mehr ohne ihn sein kann. Der Geist ihrer „schier gewalttätigen" Mutter erwacht in ihr; ihr Schicksal will sie auf sich nehmen. So zieht sie, verachtet und verspottet, dem kühnen landfahrenden Ritter nach. Und der wilde Ulrich, der sich von ihrem Vater im Zorn geschieden, kann in ihr nun die reinere Seele des Erasmus lieben, den leuchtenden Verstand, den klaren Geist, in eins verschmolzen mit dem überschwänglichen Herzen der Mutter. Um die Philologie wird es ihm dagegen wohl kaum zu tun sein, die noch im vierten Akt an unrechter Stelle spukt. Als sich Erasmus da über den „Dieb" ereifert, der ihm sein Kind zur „Dirne" gemacht, holt Maria nämlich die Antigone (in deutscher Übersetzung?) vom Bücherregal und deutet stumm auf die berühmte Stelle „O liebster Haemon, wie beschimpft der Vater dich!" Den kleinen Scherz, der vermutlich humanistisches Kolorit tragen soll, hätte Wildenbruch sich schenken können! Er stört den großen vollen Fluß der letzten Unterredung zwischen Vater und Tochter, die in so meisterlicher dichterischer Prosa geformt ist, wie das ganze Stück. Noch inniger verschmelzen sich hier als in den Heinrich-Dramen das schöne mit dem charakteristischen Wort. Der junge Alba, der unvermeidliche Frundsberg, der fast parodistisch gefärbte unmanierliche „Bauernsohn" Eck: Alle sprechen sie die ihnen gebührende Sprache, und alle Schattierungen hält doch der dem Dichter eigene Grundton zusammen. Sein Feuer wärmt so stark wie je, wenn es auch ruhiger brennt als sonst. Sein Pathos hat nichts an Schwung verloren. Ein paar Mal überschlägt sich die Sprache noch, besonders in Huttens Munde, wenn er die historische Persönlichkeit in sich fühlt. Sonst ist alles einfacher geworden: die erziehliche Kraft der „Prosa" hat sich an dem Dichter also doch in diesem Schauspiel vorzüglich bewährt.

Es ist demnach doch nicht ausgeschlossen, daß Wildenbruch uns noch weitere und größere Überraschungen bereitet, deren Tendenz

dahin gehen würde, seine glänzenden Gaben immer bescheidener in den Dienst der Wahrheit zu stellen. Die Hoffnungen, das Drama ließe sich auf dem von ihm eingeschlagenen Wege zu neuen Formen entwickeln, sind zwar unerfüllt geblieben, nicht aber weil die alten Formen unbrauchbar geworden wären, sondern weil Wildenbruch es innerhalb ihrer Grenzen mit der psychologischen Wahrheit nicht genau genug nahm. Es war darum wohl zu verstehen, daß die allgemeine Sehnsucht nach dem Neuen sich keinen andern Rat wußte, als das Alte zu zertrümmern, um auf dem Schutt ein neues Ilion zu erbauen. So setzte die naturalistische Bewegung zu Beginn der neunziger Jahre ein, und ihre Wortführer bewiesen gerade an den Wildenbruchschen Dramen gern, wie nötig es sei, die Götzen zu Scherben zu schlagen. Ihm haben wir also den Bildersturm zum guten Teil mit zu verdanken. Die Entscheidung fiel denen, die keine geborenen Parteigänger sind, schwer. Die Theorien der neuen Schule waren geradezu kunstfeindlich und forderten darum den schärfsten Widerspruch heraus. Die rüpelhafte Art, mit der die Randalierfüchse des Naturalismus unsre alten großen Meister niederkanzelten, nur weil sie „alt" waren, verletzte das Gefühl aller, die Goethe und Schiller zu den Heiligtümern unsres Volkes zählen, gröblich. Die Überschätzung des neuen Messias durch seine freiwilligen Bannerträger war ebenso offenkundig wie das Treiben seiner Preßtrabanten beleidigend. Anderseits spürte man schon den ersten Würfen Hauptmanns, der Holz und Schlaf und anderer eine bemerkenswerte Schärfe der Beobachtung und eine überraschende Fähigkeit, der Wirklichkeit nachzuzeichnen, ab; und von deren Bildsamkeit ließ sich, wenn sie sich nur zu künstlerischer Schulung bequemen wollte, Großes erwarten. Gerade daran fehlt es aber Wildenbruch und einigen gleichaltrigen und jüngeren Poeten seiner Richtung: wie dem von Leidenschaft glühenden, farbenreichen, aber ganz nervösen und subjektiven Richard Voß. Die Dramatiker des Naturalismus ersahen sich also klug die Schwäche der Festung. Sie drangen dort ein, wo sie nicht verteidigt werden konnte, und vertrösteten diejenigen, die um das Sinken der Fahne der Kunst trauerten, auf die Zukunft. Und

wirklich hoffte mancher, der in der neuen Bewegung zwar nicht die durch ihr Naturrecht legitimierte Besiegerin des Alten sah, sondern nur eine geschichtlich unvermeidliche Auflehnung gegen die Herrschaft überlebter Normen, das neue Heroengeschlecht werde die ersten Jugendtorheiten schon überwinden und die Kunst in ihre ewigen Rechte wieder einsetzen.

Und so ist es gekommen. Auch auf dem neuen Lande, auf dem zuerst Barbarei und Anarchie Gesetz waren, erstand, wie Dianas Heiligtum unter dem Scythenvolk, der Göttin ein Tempel. Mit seinen Versdramen opferte auch Gerhart Hauptmann an ihrem Altar, und nur einige wenige Verstockte (Arno Holz und die Seinen) weigerten ihr den Weihrauch. Wildenbruch aber, der in den Kämpfen des letzten Jahrzehnts „oft Erschrockene" und Wankende schlägt jetzt eine Richtung ein, die ihn mit seinen Feinden nahe zusammenführt: er schreibt seine Dramen in Prosa, und weil diese der Wirklichkeit näher liegt, erzieht sie ihn unversehens zu strengerer Lebenstreue, zu schlichterer Einfachheit des Ausdrucks und damit zu sorgfältigerem Aufmerken auf die Gründe alles menschlichen Handelns. Es würde prinzipiell nichts verschlagen, wenn er später einmal wieder zum Vers zurückkehren sollte: aber gerade seinem Temperament und seiner Schaffensweise wird der Zügel, den die Prosa ihnen anlegt, immer heilsam bleiben.

Das Wesen der „neuen Kunst", d. h. des Naturalismus in seiner eigentlichen ästhetischen Bedeutung, ist analytischer Natur: er hat etwas von der Art des Erasmus, er zerlegt und zergliedert, der Verstand hat an ihm weit größeren Anteil als die schöpferische Synthese. Wildenbruchs Wesen ist trotz seiner Mängel von Haus aus künstlerischer. Er selber gleicht dem feurigen Draufgänger, seinem Hutten, mit seinem warmen und starken Herzen, mit seiner heißen Liebe zum Vaterland. Es wäre ein eigenartiges und erhebendes Schauspiel, zu sehen, wie Erasmus und Hutten, zwischen denen Scheiterhaufen geflammt haben, die sie für ewig zu trennen schienen, sich wieder zu dauerndem Bündnis zusammenfänden. —

Mit diesen Worten schlossen die erste und die ihr zunächst folgenden Auflagen dieses Buches die Betrachtungen über Wildenbruch ab. Nun möchte es zwar den Anschein haben, als seien die Hoffnungen, die darin auf eine künstlerische Umwandlung und Erhebung des Dichters ausgesprochen wurden, bis jetzt unerfüllt geblieben oder wohl geradezu getäuscht worden. Dennoch glaube ich, daß der im November 1902 erschienene und im Königlichen Schauspielhauses zu Berlin aufgeführte „König Laurin" zwar überaus glänzend und geräuschvoll und alles in allem ein prachtvolles Dekorationsstück, daß er aber noch weit mehr, daß er vor allen Dingen dramatisch viel fester gegründet ist als seine lauten Vorgänger, daß die Charakteristik Züge reifster Meisterschaft aufweist und daß gerade hierin auch der Dichter als solcher diesmal viel deutlicher zu Tage tritt, als in dem rein sprachlichen Ausdruck, der bei Wildenbruch schon glühendere, markigere und originellere Formen angenommen hat. Man wird zwar darüber lächeln dürfen, daß das alte unfehlbare theatralische Mittel des Autors, scharfe Konflikte und Situationen durch ein Versprechen herbeizuführen, das sich, wenn es gilt, als übereilt und im Grunde ungewollt herausstellt, auch hier gebraucht wird, — es ist zwar im „König Laurin" kein Eid, aber Amalasuntas Hingabe des Ostgotenreichs an Justinian unter der stillschweigenden, aber doch von der Gegenpartei nicht bündig zugesagten und stipulierten Voraussetzung des Eheschlusses der Parteien hat doch die gleiche traurige Wirkung wie Haralds Eid und alle seine Genossen —: die Folgen aber, die im „Laurin" daraus entspringen, sind so erschütternd und das ganze Wirrsal ist hier so ausreichend aus den Charakteren erklärt, daß das Mittel in diesem besonderen Falle unangefochten bleiben sollte. Es ist das treuherzige, grade, täppische Gotentum, das an der römisch-byzantinischen Tücke zu Grunde geht. Und anderseits ist es dasselbe Gotentum, dessen ungeschlachte Natur sich nach der Kultur Roms und des Orients sehnt und seinen Untergang in der Erfüllung dieser Sehnsucht selber herbeiführt. Als Symbol dieser Lockungen der fernen Fremde hat der Dichter den Zwergenkönig Laurin aufgestellt, dem versprochen ist, „daß er leben soll, bis alle weißen

blonden Menschen tot" und der in immer erneuter Gestalt wiederkehrt, bis er seinen Haß ersättigt hat.

„Heut' heißt er Justinian, einst hieß er anders,
Heißt morgen wieder anders; niemand weiß,
Wie er sich übermorgen nennen wird.
Und immer ist's Laurin, der schwarze Zwerg."

Von Laurin aber weiß die Sage, daß er die weißen Menschen haßt, „weil sie den Rosengarten ihm zerstörten". Den hatte der Zwerg um die geraubte schöne Simild geschaffen, die Dietrich der Berner zu befreien auszog, und diesen zaubervollen Garten, von dessen Düften die Luft „trunken und selig" war, hat der gewaltige Recke, der den Zappler nach harten Kämpfen dreimal ums Haupt schwang, bis er ihn zu Tode warf, diesen Garten mit all seiner Herrlichkeit hat Dietrich, der selber seines Zaubers einen Hauch verspürt, vor der Zerstörung verschont.

„Simild will ich von dannen führen,
Laurins Rosen nicht will ich berühren."

Hier liegt der symbolische Kern der Verwicklung, die das Drama bringt. Nicht also der Held der Helden hat frevelnd die süßen Rosen zerbrochen, oder wie Amalasunta, die Heldin der Dichtung, die Tochter Dietrichs, der seinen Namen fremdländisch in Theoderich wandelte, es bezeichnet:

„Nicht Dietrich war's, der Schönheit tötete
Und Geist ermordete und Kunst zerbrach" —

zwei rohe Goten waren die Zerstücker und Zerstörer, zwei „böse Affen", Kinder desselben Volkes, über das Amalasunta als Königin herrscht, dessen Bluts sie ist, von dessen Art sie nicht lassen kann und das sie doch haßt, die „Gotin und Gotenfeindin". Amalasunta aber ist weniger widerstandsfähig als ihr gewaltiger Vater, der Zauber des Fremden auf ihr weibliches Herz unwiderstehlich; so beschließt sie denn, dem Herrn des Rosengartens, der jetzt Justinian heißt, entgegenzuziehen und sich ihm in doppeldeutigen Worten als Gemahlin anzutragen, nur als Gemahlin, denn das Weib hat sich noch kaum in ihr geregt, und sie hat Justinian nie gesehen. Sie läßt dem Kaiser also sagen, daß sie kommen will,

„Daß sie dich hören, seh'n, erfahren will,
Ob deine Seele so nach Leben hungert,
Nach großem, wie die Seele lechzt in ihr.
Und bist du so, dann wollen wir uns beide,
Wir Hungernden, auf Gipfelhöhn der Welt
Die Tafel richten und ein Mahl bereiten
Und eins am andren uns ersättigen."

Dem Schiffe, das die Botschaft tragen soll, will sie selber auf dem Königsschiffe folgen; eben da aber, als das alles beschlossen, angeordnet und für ihre große königliche Seele unwiderruflich geworden ist, in dieser kurzen Minute „eben" springt das tragische Schicksal sie an, das auf die bösen Stunden der Menschen lauert und plötzlich da ist, wenn es zu spät ist, und streift ihr leise die Ketten über, die sie schließlich in den Tod ziehen. Denn jetzt sieht sie den jungen Amalrich, der ein Amalunge ist wie sie, ein reiner Tor, täppisch bis zur Blödheit, ein Parsifal aber ein Siegfried auch, sie sieht und liebt ihn, die beiden starken Herzen finden sich; nun aber gibt es kein Zurück mehr, Amalasunta zieht ihre dunkle Straße, die ihr so licht scheint, und nimmt, wie sie glaubt, für immer von Amalrich Abschied.

Auch als die Gotenkönigin in Byzanz eingezogen und die Ferne Nähe geworden, wirkt der Laurinszauber weiter. Sie sieht die Propontis und den Bosporus und schwärmt:

„Der dumpfe Körper Erde
Hier schlägt er Augen auf und wird Gesicht."

Und mit den Regungen ästhetischen Genießens mischt sich lodender der Machtgedanke, „daß da!" zu besitzen. Zwar nagt auch die Erinnerung an Amalrich und die Liebe leise in ihr weiter; sie versinnt sich, ob wohl „der große Weltenhunger mit einem kleinen Bissen Menschenglücks abgespeist werden" dürfe, und hat die Antwort gleich in Bereitschaft: „O schmählich!" lautet sie. Wird aber auch Justinian so denken und empfinden? ist er noch der „Hungernde", an den ihre Botschaft ging? Er ist es nicht, und das soll ihr Verderben werden; aus einem „bunt gesprenkelten Schlänglein", das ihr den Weg verlegte, wird der Drache, der sie zerreißt: denn die schöne Sünde Theodora, wild

und süß zugleich, hat über den Kaiser die kaum verlorene Macht zurückerlangt, und nun vollendet sich rasch das furchtbare Schicksal des armen verratenen Gotenweibes. Neben der gekrönten Buhlerin steht sie verachtet und belacht, ihr Königreich, das zur Hochzeitsgabe jetzt nicht mehr taugen kann, reißt die römische Klaue „kraft des Vertrags" schamlos aus ihren weißen Händen. Schon denkt sie an die Rückkehr nach Ravenna nicht mehr, die ihr der Kaiser zugesichert, falls sie darnach begehre — das arme, bettelarme Weib ist fertig mit sich und dem Leben. Nur den Gotenjünglingen, die sie begleitet, erwirkt sie freie, ungekränkte Heimkehr, um eines, um Amalrichs willen, der ihr im Schiffsraum verborgen nach Byzanz gefolgt und um einer kecken Mannestat gegen den Kaiserhof willen eingekerkert ist. Sein Leben hatte der Kaiser ihr zugesichert, und lebend kehrt der blonde Königssproß in der Tat aus dem Verließ zurück; nur sind die leuchtenden blauen Augen erloschen für immer, „Laurin hat sie gestohlen", und über den Geblendeten bricht die Betrogene in herzzerreißenden Jammer aus, die Königin, die „ihr Volk verkauft" und zu spät einsieht, daß sie „für Menschenadel Unflat getauscht", bis die Dolche der Byzantiner das teuflische Werk vollenden, Wahrheit und Recht, Liebe und Treue am Boden verbluten und die letzten Amalungen, Mann und Weib, vereint zu Walhall eingehen.

Das ist im Kern doch sehr einfach, fast typisch und zudem überaus kraftvoll dramatisch verdichtet. Man könnte sagen: die Gotenseele liegt mit der Laurinsseele im Kampf und läßt den Streit durch ihre königlichen Häupter ausfechten. Wirklich könnte sich der dramatische Hauptkampf zwischen Amalasunta und Justinian allein entscheiden: die übrigen sind nur die unerläßlichen dramatischen Helfer und Entbinder. Selbst Theodora ist keine notwendige dramatische Hauptgestalt, denn sie selbst mit all ihrer verzehrenden, sinnbetörenden und das Mark des Mannes zerstörenden Glut, mit ihrer Falschheit und Frechheit trägt der Kaiser in der eigenen Brust, und es ist für den dramatischen Gehalt des Stückes höchst bezeichnend, daß ein ganzer Akt (der zweite) nur ihrem Andenken gilt, dem Andenken an die anscheinend unwiederbringlich Verlorene, ein Akt also, der ganz voll von

ihrem Duft und Zauber ist und in dem sie doch persönlich gar nicht auftritt. Schließlich ist ihr Erscheinen für das äußere Drama natürlich unerläßlich, so gut wie Amalrich leibhaft vor uns hintreten muß und nicht nur in der Seele der Gotenfürstin dramatisch für uns leben darf, aber für den inneren Entscheidungskampf wäre sie entbehrlich, denn in Justinians Innerem liegt schon alles verknäult, Sinnlichkeit, Kälte, Goldgier, Verschlagenheit und Feigheit, alles so, was die geibblonde Gotin schließlich zu Falle bringt. Nur daß der Kaiser sich gern hinter seinen Dienern versteckt und andere verantworten läßt, was er will und möchte: ein echter byzantinischer Herrscher, von aller Schablone fern, gerade in seiner schillernden Vielseitigkeit ein glaubhaftes Menschenbild, so glaubhaft wie sein großartiges weibliches Widerspiel in der Mischung von Hoheit und Kühle und dem vergeblichen Ringen mit der Liebe, die Amalasunta, die immer nur Herrscherin sein wollte, mit ihrem letzten Atem doch selber die „Welt der Frau" nennt. Auch der Theatergenius hat dem Dichter einige meisterhafte szenische Bilder eingegeben: den zweiten Auftritt des dritten Aktes zum Beispiel, da Amalasunta hoch oben auf einer Estrade, vor sich den Blick in die Weite, den Kaiser erwartet und den Überraschten zwingt, zu ihr emporzuschauen und zu reden, und die ganze mächtige Szenenreihe des letzten Aktes: die vor der Krönung schon entthronte Amalasunta neben dem wortbrüchigen Weltherrscher und ihrer siegtrunkenen Rivalin, der Possenreißerin, die sie keines Blickes würdigt. So könnten sich die großen Vorgänge sogar in ungewöhnlich einfachen Linien vor uns abspielen, wenn es Wildenbruch nicht gelockt hätte, seine dramatischen Dekorationskünste spielen zu lassen und den echten Kern, der gleich voll von Süße und tragischer Bitternis ist, in eine Fülle goldener Schalen und bunter Hüllen einzuschließen, in der er sich fast verliert. Schade, denn dies pomphafte Drum und Dran wird, wie ich fürchte, ein gerechtes Urteil über das Werk erschweren. Und das langwierige Zechgelage des ersten Aktes, das dem schweigsamen Amalrich endlich die Lippen löst zu Dietrichs und seiner Tochter Preise, die wütenden Parteikämpfe der Grünen und Blauen, der Arianer und

Orthodoxen die Nebenfiguren Belisars und der Antonina, Cassiodors und Tribonians, und aller Goten und Oströmer sonst sind an und für sich betrachtet ohne dramatischen und persönlichen Reiz. An dem mächtigen Schwert Dietrichs des Berners aber, dem Nagelring, an all dem guten Gewaffen sonst, das die beleidigte, überlistete und zu Tode getroffene Natur in dem Stück wider die Lügnerin und Ränkeschmiederin Kultur führt, richtet sich der Dichter in gotischer Kraft so mächtig, so achtunggebietend auf, daß wir ihn selber in seinem treuen Deutschtum den Kampf gegen den wälschen Laurinsgeist führen zu sehen glauben und uns sagen, daß, wer dies Neue geschaffen, immer noch Neueres und Größeres verheißt.

Freilich über den „Unsterblichen Felix", der dem „König Laurin" folgte, lohnt es sich leider nicht zu reden, und am besten wäre es, man könnte ihn ganz vergessen. Denn von des Dichters Können, auch von seiner humoristischen Kraft, die er in seinen Novellen doch oft gezeigt hat, gibt er uns nicht einmal eine Ahnung: ein invita Minerva gezeugter Trottel, ein völliger Versager, nach dem man das dramatische Vermögen des Dichters so wenig abschätzen kann, wie den vollen süßen Quell der Goetheschen Lyrik nach dem Gestammel der zahlreichen Albumverse, die der Olympier wahllos überallhin verstreut hat. Das Beste, was ein Mann geschaffen, gibt den Maßstab für seine Beurteilung ab, und „Die Tochter des Erasmus" wird noch für ihn zeugen, wenn man von seinen lärmenden tragischen Schaustücken so wenig mehr wie von dem „Unsterblichen Felix" weiß.

Hermann Sudermann.

Hermann Sudermann.

Als die Spaziergänge eines Wiener Poeten, des ritterlichen Anastasius Grün, sich zum fünfzigsten Male jährten, gab der gräfliche Sänger ihnen ein Geleitwort an einen jungen Freund mit. Wie mancher hätte das Haupt geschüttelt, als das Buch zum erstenmal ausflog. „Wie weit voraus, wie rasch und wild!“ riefen die Bedenklichen damals. Der Jüngling aber, so fürchtet der Alte, wird sein freundliches Haupt wiegen, wenn er die Blätter durch seine Finger rauschen läßt, und das Wort in sein Gegenteil verwandeln: „Wie weit zurück, wie zahm und mild!“

Dazwischen lag ein halbes Jahrhundert. Das mag auch in die Wangen eines Liedes Furchen ziehen und seine Locken bleichen. Aber kaum zehn Jahre sind seit der ersten Aufführung von Sudermanns „Ehre“ im Berliner Lessingtheater vergangen, und schon hat mehr als die Hälfte des Trosses, der sie mit Indianertänzen feierte, ihr die Gefolgschaft gekündigt; die näheren Freunde des Verfassers aber haben es für ratsam gefunden, ihr zehnjähriges Jubiläum zu begehen, da man ihr zwanzigstes oder fünfzigstes vielleicht überhaupt nicht mehr feiern wird. Das ist kein Zeugnis gegen die „Ehre“ und ihren Dichter, aber gegen unsre tolle, wirbelfüßige Zeit. Man beeilt sich Jubiläen unter Dach zu bringen, weil man heutzutage in zehn Jahren schon vergißt, wozu man sonst fünfzig gebraucht hätte. Eine Mode jagt die andre in atemloser Flucht. Ganze Künstlergenerationen sind in diesem Dezennium gestürzt und erblüht, Grundsätze, die für die Ewigkeit gemauert schienen, über Nacht vom Erdboden weggeblasen. Na-

turalismus, Symbolismus, Impressionismus, Mystizismus: für jedes Jahr ein andrer ismus, so gut wie eine neue Façon für Damen- und Herrenhüte. Und „ismen" pflegen sonst wenigstens ein paar Jahre modern zu bleiben.

Wäre Sudermanns „Ehre" unter eine dieser Moden zu bringen gewesen — das Stück wäre heute vergessen und sein Dichter wahrscheinlich auch. Aber das ungeheure Aufsehen, das die „Ehre" erregte, sammelte sich um kein Prinzip (das war nur Schein und Täuschung!), sondern um eine Persönlichkeit, und die darf kommen, in welcher Gestalt sie will. Man spürte den Puls eines starken Temperaments, etwa so wie man ihn zehn Jahre früher in Wildenbruchs „Karolingern" empfunden hatte. Aber Wildenbruchs Stärke wurzelte in der Kraft und Begeisterung, er war ein Temperament der Gesinnung — Sudermann eins der Sinne. Die „Ehre" ließ das nur erst ahnen, seine späteren Werke bewiesen es. Von diesem Grundton aber hob sich eine Fülle charakteristischer Züge ab, die zusammen den Dramatiker ausmachen, der Menschen sieht und bildet und der die Kunst, sie und ihre Handlungen in das günstigste Theaterlicht zu rücken, meisterhaft versteht. Zwar hat außer dem verblüffenden Bühnengeschick auch so etwas wie „Gesinnung" den Erfolg der „Ehre" entschieden. Mit dieser aber stand es für die Einsichtigen gleich von Anbeginn an schief. Denn wie war es um das Drama bestellt, dem Toren und Weise, Kritik und Publikum, der erste und letzte Rang so einmütig zujauchzten, daß den Stillen im Lande der Gedanke vom Neide der Götter kam? Ein junger Mann, der sich der Unterstützung eines reichen Kommerzienrats zu erfreuen gehabt hat, kommt aus der Fremde zurück und findet, daß seine Schwester die Maitresse des Sohnes seines Brotherrn geworden, daß eine zweite verheiratete Schwester dies Verhältnis unterstützt hat und daß seine Eltern in der Zahlung von so und so viel tausend Mark ein genügendes Äquivalent für die Schmach ihres Hauses erblicken: gemeine Naturen, wie sie nun einmal sind. Aber halt! Gemeine Naturen? Ist das auch des Autors Ansicht? Hier steckt der Haken. Der Verfasser hat sein Schauspiel in einen theoretischen und einen praktischen

Teil zerlegt, die sich nicht durchdringen, denn anstatt uns in der Handlung selbst die „Idee“ zu geben, löst er diese, künstlerisch unzulänglich, von ihr los und überläßt sie einer Kopie des französischen personifizierten Chorus zum Vortrag, dem Grafen Trast, der für das große Publikum der „Star“ des Stücks geworden ist, trotzdem er mit seiner Handlung so gut wie nichts zu tun hat. Von dieser Majestät von Kaffees Gnaden wird der Begriff der Ehre nach allen Seiten hin und her gewendet und in der nämlichen Weise zerpflückt und zerzaust, wie etwa Falstaff es auf dem Schlachtfeld an der Leiche des Sir Walter Blunt tut. Aber Falstaff, dem alle sittlichen Werte eitel sind, hat als Humorist gut reden, wir lachen über ihn und denken doch nicht daran, seine Philosophie zu der unsrigen zu machen. Sudermann aber will uns durch den Mund seines Orakels zu seinen Ansichten über die Ehre bekehren — denn welchen Sinn hätten seine langen Reden sonst? — und gegen dieses Ansinnen protestieren wir höflichst. Man kann zwar niemandem die Ehre „rauben“, aber verwunden kann man sie auf den Tod, und wer das nicht empfindet, muß den Hautpanzer eines Nashorns besitzen. Zugleich mit der falschen Ehre entwertet der Autor auch die feinsten sittlichen Regungen in der Menschenbrust, und das ist eine schwere Verirrung. Auch mich würde es nicht anfechten, wenn mir irgend ein Elender eine Sottise an den Kopf würfe, und ganz gewiß würde ich dieserhalb nicht gleich zur Pistole greifen; aber wer den Schmerz des Valentin, den Jammer des Erbförsters, die Not des Meister Anton nicht versteht, der hat kein Recht, Moral zu predigen. Ohne Zweifel gibt es Leute wie den alten Heinecke und sein Biederweib, und ich halte ihre Zeichnung für ebenso echt wie die der verlorenen Tochter in all ihrer Genußsucht und Ziererei — aber es empört mich, annehmen zu sollen, daß diese würdigen Eltern die einzig möglichen Vertreter ihres Standes seien und daß sie nichts anderes tun, als was man von ihrer Erziehung und den sittlichen Anschauungen, in denen sie aufgewachsen sind, erwarten dürfe. O nein; hier handelt es sich nicht um Anschauungen, die mit der Bildung gewonnen, sondern um Empfindungen, die mit

dem Herzen aufgesogen werden, und ein armes Dienstmädchen, das sich in den Fluß stürzt, weil es fälschlich im Verdacht steht, einen Ring entwandt zu haben, hat trotz allem die wahre Sittlichkeit ergreifender verherrlicht, als der Autor der „Ehre". Oder will man etwa von dem armen Geschöpf auch noch verlangen, es solle von dem Selbstmord, nicht aus Furcht, sondern aus sittlicher Kraft ablassen und in dem brennenden Gefühl seiner Schande weiterleben? Und derartige Naturen gibt es glücklicherweise in allen Ständen genug — so gewiß es überall ein noch weit schmutzigeres Gesindel gibt, als die Heineckes und Michalskis auf der einen, die Mühlingks und Genossen auf der andren Seite. Denn vor dem Gelde katzbuckelt die Welt, und Timon der Waldmensch hat mit seinen Anklagen und Flüchen noch immer recht. Der Dichter hätte, wenn er die verheerende Macht des Goldes hätte schildern wollen, getrost in seiner Verallgemeinerung noch weiter gehen dürfen — aber indem er den Taler zum Allheilmittel für alle Schäden an Leib und Seele gerade oder nur für die Kreise dieser Hinterhausmenschen stempelte, beleidigte er den sogenannten „vierten Stand", und dagegen gilt es Verwahrung einzulegen, auch wenn seine Vertreter von der Injurie nichts merken sollten, wie es den Anschein hat. Im Theater wenigstens pflegt die Galerie in den wildesten Beifallsjubel auszubrechen, wenn Robert Heinecke im Schlußakt dem alten Kommerzienrat seine entrüstete Abrechnung vorhält, die mit den Worten schließt: „Die Sonne vom Himmel habt ihr mir herabgestohlen — ihr seid die Diebe — ihr!" — als hätte Sudermann das Stück gegen die Arbeitgeber gerichtet. Und doch habe ich noch niemanden auf den höchsten Stufen pfeifen hören, wenn die saubere Familie, ihrer vierzigtausend Mark froh, samt Tochter und Schwiegersohn, ihre Entrüstung von der Metze von Tochter ab und gegen den edlen Sohn kehrt und in Michalskis Likör Fräulein Alma Heinecke, „unser Glückskind, und vor allem das Haus, das sich immer nobel erwiesen hat, das Haus Mühlingk" leben läßt. Ja, gibt es denn etwas Ärgeres? Dem verderbten Kinde schmeicheln sie wie einer Heiligen. „Laß das liebe Kind sitzen", ruft selbst die Mutter, als Alma die Gläser holen

soll, in denen ihr Wohl getrunken wird, „Das besorg' ich!", und dem Sohne, der sie bewegen will, den Sündenlohn zurückzugeben, weisen sie die Zähne und zeigen sie die Tür. Der Kuppler Michalski, der sich von den Alten die Einwilligung dazu geholt hat, packt ihn an der Schulter und „Raus!" ruft er im Fortissimo. Eine fürchterlichere Ohrfeige hat der vierte Stand auf der Bühne niemals bekommen.

Ob ich über den Trast'schen Ehrenkodex zu hart geurteilt habe? Der Graf hat ja mit seiner lustigen Geschichte aus Tibet und seiner blutigen aus Südamerika gewiß recht. Der Begriff der Ehre hängt von der Kultur des Landes und von dem Feingefühl des Individuums ab, und jeder Stand möchte wieder noch eine besondere Ehre haben. Sudermann begeht nur den schweren Rechenfehler, die Empfindung des einzelnen zu gering anzuschlagen und die Möglichkeit ganz außer Ansatz zu bringen, es könne ein Mensch auch einmal über die Schranken der Kastenehre, wie der Dichter sie konstruiert, hinwegsehen. Er faßt eben die Ehre ganz äußerlich.

„Was wir gemeinhin Ehre nennen", meint sein Orakel, „das ist wohl nichts weiter als der Schatten, den wir werfen, wenn die Sonne der öffentlichen Achtung uns bescheint."

Und einige andre seiner pythischen Sprüche lauten:

„Es liegt im Wesen der sogenannten Ehre, daß sie nur von wenigen, einem Häuflein Halbgötter, besessen werden darf; denn sie ist ein Luxusgefühl (!), daß in demselben Maße an Wert verliert, in dem der Pöbel wagt, es sich anzueignen".

„Mein Lieber, verachte die Deinen nicht" (so tröstet der Kaffeekönig den armen zernichteten Robert) Sage nicht, daß sie schlechter sind als du und ich . . Sie sind anders, weiter nichts . . In ihren Herzen wohnt ein Empfinden, das dir fremd, in ihren Köpfen malt sich ein Weltbild, das du nicht verstehst. Sie darum verurteilen, wäre vorwitzig und beschränkt . . . . Deiner Schwester ist vom Hause Mühlingk tatsächlich die Ehre wiedergegeben worden, die Ehre nämlich, die sie gebrauchen kann. Denn jedes Ding auf Erden hat seinen Tauschwert . . Die Ehre des Vorderhauses wird vielleicht mit Blut bezahlt — vielleicht, sage ich — die Ehre des Hinterhauses ist schon mit einem kleinen Kapital in integrum restituiert . . . . Welchen andren Sinn hätte die Jungfrauenehre, um die es sich hier handelt,

als dem künftigen Gatten eine gewisse Mitgift von Herzensreinheit, von Wahrhaftigkeit und Neigung zu verbürgen? Denn nur zum Zwecke der Heirat ist sie da. Nun frage gefälligst in der Sphäre nach, der du entstammst, ob deine Schwester mit dem Kapital, das ihr heut' in den Schoß fiel, nicht eine weit begehrenswertere Partie geworden ist, als sie jemals gewesen."

Trast gibt zwar selber zu, das sei roh — aber roh wie die Natur; es sei grausam — aber grausam wie die Wahrheit. Aber er bleibt mit all seiner Weltweisheit immer nur an der Oberfläche haften. Auch ich setze die Pflicht über die äußere Ehre, die mir gar nichts gilt, und hätte der Autor das verkünden wollen, wie er es an einer Stelle wirklich tut, dann hätte ihm niemand widersprechen dürfen. Aber er hat auch das Ehrgefühl wegdemonstrieren wollen und mit ihm eine der zartesten und empfindlichsten Triebfedern der Sittlichkeit (die sich doch nur einem weltabgewandten Philosophen als kalter kategorischer Imperativ darstellt), und damit hat er sich auf die schiefe Ebene begeben, auf der mit ihm abwärts gleiten mag, wer Lust hat: ich bedaure, ihm auf ihrer oberen Schwelle die Gefolgschaft versagen zu müssen. Schade! Und Sudermann war so nahe daran, den Ausweg aus seinem steinernen Labyrinth zu finden, worin sich, wie ich annehmen möchte, sein eignes Gefühl nur verirrt hat. Er läßt gegen den Schluß Trast's Philosophie für einen Moment am Leben humoristisch zu Schanden werden, denn der Kaffeegraf ist plötzlich willens, einem fragwürdigen Ehrenmann Satisfaktion zu geben, die der Herr Reserveleutnant Lothar Brandt im Namen seines Mandanten dankend ablehnt, da Trast seiner Vergangenheit halber niemanden beleidigen könne. War dieser Rückfall in die Sterblichkeit des Ehrgefühls einem Manne möglich, der auf die Zerstörung des Ehrbegriffs geradezu reist, dann sollte es in der Heinecke-Sphäre nicht einen einzigen Gerechten geben können, der sich über die moderne „Ehre" (in Trasts Sinne) nicht zu erheben wüßte? Es sollte so schlechthin unmöglich sein, im vierten Stande einen Vater zu finden, der nicht die Schande seiner Tochter und die eigne mit vierzigtausend Mark für mehr als ausreichend bezahlt hielte? Da wünschte ich dem Dichter einige Tropfen Wildenbruchschen Blutes.

Aber ich glaube zu spüren, was den Grafen auf seine bedenkliche Weisheit gebracht hat: eben jenes Vorkommnis, welches dem albernen Leutnant der Reserve den Anlaß gibt, ihm die Satisfaktionsfähigkeit abzusprechen. Der Herr Graf von Trast-Saarberg ist nämlich als Offizier am 25. Juni 1864 wegen nicht bezahlter Spielschulden mit schlichtem Abschied entlassen worden. Er macht daraus auch kein Hehl. Er hatte wirklich, blutjung wie er war, an seine Kameraden von der Kavallerie in einer schönen Nacht das Sümmchen von neunzigtausend Talern verloren, und das ließ sich binnen vierundzwanzig Stunden nicht auftreiben. Sein Vater hatte für ihn nichts mehr als seinen Fluch, und seine Freunde eine geladene Pistole, von der er keinen Gebrauch machte. Gut, meinetwegen, denn vielleicht wäre dem grünen Jungen die Rute bekömmlicher als der Tod gewesen. Aber in dem Bewußtsein seiner befleckten und verlotterten Jugend sich der Sonne zu freuen, „ohne sich von dem Phantom der Ehre verdunkeln zu lassen", das heißt: über den Ozean zu fahren, ohne daß sich ihm der Gewissenswurm regte, also einfach zu tun, als wäre nichts geschehen — man braucht kein Offizier zu sein, um das nicht ganz anständig und so halb und halb „ehrlos" zu finden. Und hat wirklich jeder Stand seine Ehre — warum band die Offiziersehre den Grafen nicht, wie sie das kleine „Fritzchen" bindet, den Moriturus, der anders empfindet als Trast? Hat Sudermann seine Lehre durch den Tod des liebenswürdigen Jünglings desavouieren wollen? Vielleicht nicht. Und Trast hat durch tapfere Arbeit die Schuld seiner Jugend (in jedem Sinne) längst getilgt. Nur braucht er darum immer noch nicht den Kopf „trotzig und frei" zu erheben. Denn er hatte zu sühnen. Und das, so scheint es, will er nicht eingestehen. Er hat sich sein Haus auf betrüglichem Grunde erbaut. Auf sumpfigem Boden sind ihm faulige Früchte erwachsen. Er wird sich nicht wundern dürfen, wenn wir sie ablehnen. Auch aus dem Verhältnis zu seinem verstorbenen Vater klingt ein unfeiner Ton. „Der reiche Kaffeekrämer und der arme Standesherr hatten sich nichts mehr zu sagen. Friede werd' ihm in dem Himmel, an den er glaubte!" Das lautet nicht sehr zartfühlig und macht

es uns begreiflich, daß Trast auch seinem jungen Freunde rät, das Tischtuch, an dem dieser sich mit Eltern und Geschwistern soeben behaglich niederlassen wollte, so rasch wie möglich zu zerschneiden. Nur von seiner Mutter redet der von der Tropensonne abgebrühte verlorene Sohn mit einem sentimentalen Seufzer. Aber das tun auch die französischen Lebemänner; und ein echt französisches Gepräge trägt das Trostwort, das er an die „liebe Frau" Heinecke richtet, gerade als diese auf dem Gipfel der Gemeinheit thront und über den „undankbaren Sohn" flennt: „Eine Mutter hat immer recht. Sie hat zu viel gelitten und geliebt, als daß es anders sein könnte." Das sagt kein Deutscher, selbst auf dem Theater nicht. An dem ungeheuren und sehr begreiflichen Erfolg aber, den die „Ehre" im Oktober 1901 auch in Paris im Théâtre Antoine davongetragen, haben gerade solche Worte ihren nicht unerheblichen Anteil.

Ich habe damit schon angedeutet, daß ich die Trastsche Theorie auch für den Ausgang des Stücks verantwortlich mache, denn unter ihren beständigen kalten Wassergüssen verglimmt der tragische Zunder, und in Verworrenheit endet, was mit solcher Naturnotwendigkeit zu einer starken dramatischen Entladung und damit zu einem wirklichen Schluß gedrängt hätte! Es ist, als hörte man den immer abwiegelnden Chorus dem feurigen Dramatiker zurufen: wozu sich denn tragisch erregen? wozu denn durchaus die Pistole? ich habe sie ja auch nicht knallen lassen, und es geht ja auch anders. Gewiß, das tut es, aber doch nur mit dem Aufgebot aller möglichen romanhaften Mittel und nach dem Herzen der Theaterbesucher, die nicht zufrieden sind, wenn dem vielgeprüften Helden zu guter Letzt nicht alles wird, was er verdient. Und in dieser Beziehung hat Robert Heinecke Glück: er führt die Braut heim, der arme Hinterhäusler die Millionärstochter, und wird des Kaffeenabobs Sozius und Erbe. Aber scheidet sich's wirklich so leicht von den Seinen, von Haus und Heimat? Zwar die alten Mühlingks sind konventionelle Theaterfiguren, um die uns so wenig bangt wie um ihre Tochter: denn ihr wird der Gatte zehntausendfach ersetzen, woran es die Eltern fehlen ließen. Aber Robert Heinecke? So tief seine

Familie im Sumpfe sitzt — er kam als ein vollkommener Idealist, das Herz schwellend von Hoffnungen, zurück, und solch' ein Herz erholt sich von den Kantschu-Hieben nicht, mit denen die Wirklichkeit es zerfleischt. Er ängstigt sich, als auf das Rufen der Mutter aus Almas Kammer keine Antwort zurückkommt; natürlich, denn sie könnte sich ja ein Leides angetan haben — aber das brave Mädchen schläft nur. „Sie kann schlafen" ruft der arme Schwärmer aus. Er bittet die Eltern, nicht zu streng mit ihr zu sein — diese Eltern! Er fragt die verlorene Schwester: „Sag' mal, das siehst du doch ein, daß dein ganzes künftiges Leben nur der Reue gehören muß?" Er will sich mit ihr „in irgend einen Winkel verkriechen, wie's gehetzte Tiere machen", denn „man hat uns lustig gehetzt und zerfleischt". Er spricht ihr von der heilenden Kraft der Arbeit und sagt das schöne Wort „Ein volles Müdewerden ist schon ein halbes Glücklichsein". Und Alma verspricht ihm „von morgen ab alles", denn heute — will sie noch einmal auf den Maskenball! Da sieht er's denn! Er hat sich die Gemeinheit mit Wehmut und Poesie überzuckert und muß immer klarer erkennen, daß er gegen das, was ihr im Blut liegt, machtlos ist wie gegen alle verdorbenen Instinkte der „Seinen". Aber für solch' einen Menschen, so hoch- und reingesinnt, so temperamentvoll, ist alles begreifen nicht auch alles verzeihen. Und weil sein leidenschaftliches Herz immer wieder Gewalt über ihn bekommt, so heftig, daß es über jede feige Klugheit hinwegschäumt, darum wird es mir schwer zu verstehen, es sollte ihn nicht noch weiter treiben — nicht auf den Ozeandampfer und über seine zerbrochenen und besudelten Ideale hinweg in die Arme der Liebe, sondern geradeswegs ins Grab. Es wäre nicht viel in den Voraussetzungen und dem Gang der Handlung zu verändern, nur allen Motiven unerbittlicher, „grausamer" und „roher" nachzugehen — und ein heimatlos Gewordener wäre an seinem Ehrgefühl und an der Ehrlosigkeit der Welt zugrunde gegangen. Die robuste Moral des Grafen von Trast hätte dazu freilich ein schiefes Gesicht gezogen. Aber eine Strafe hat sie auch verdient. Sonst hätte sie bleiben können, wie sie ist. Nur den endlichen Sieg möchte ich ihr nicht gönnen.

Indessen, da wir es nicht mit dem Drama zu tun haben, das hätte werden können, sondern das geworden ist — freuen wir uns dessen, was es geworden ist! Wer Nachsicht üben will, kann auch in dem Kompromiß des Schlusses immer noch einen Kraftbeweis erblicken: den jähen Schnitt, der den Auswandernden die alten Kleider vom Leibe trennt, wobei denn (bei Robert Heinecke gewiß) ein Stück vom Fleisch mitgeht. Und die Vorbereitung der Entwicklung und ihr Lauf bis zum Schluß des dritten Aktes ist ebenso vortrefflich wie der Plan des Ganzen: der Zusammenstoß zweier Welten, der fortan Sudermanns Lieblingsgedanke bleibt. Die derbe und bunte Exposition der Hinterhauswelt im ersten Akt ist so vollständig, daß uns Roberts Verweilen in ihrer stickigen und muffigen Luft schon nach den ersten zehn Minuten unmöglich und der Konflikt unabwendbar erscheint. Nichts übertrieben und nichts zu grell, weder in der Mutter noch dem Vater (dem ich höchstens ein paar seiner scheinheiligen Moralphrasen streichen möchte), bei allem Realismus der Sprache nirgends das unkünstlerische Gestammel des Naturalismus. Aus einer einzigen kleinen Szene würde sich das ganze Stück entwickeln lassen, auch ohne daß die Heinecks und Michalskis das stinkende Gewürz ihrer Niedertracht in den Kessel würfen: es ist die Szene, da der galonierte Diener aus dem Vorderhause dem Heimgekehrten den Blumenstrauß des gnädigen Fräuleins bringt und alles, nur Robert nicht, den Boten umdrängt. „Der Wilhelm! Guten Tag, Wilhelm!" und „Möchten Sie nicht ein Stücksken Rappkuchen mit uns essen, Wilhelm?" Kurzum, Hinterhaus und Dienerschaft sind ein Herz und eine Seele. Aber Robert weicht dem Händedruck des braven Wilhelm lächelnd aus, und das „Stücksken Rappkuchen" ersetzt er durch ein Geldstück. Der Mann hat seine „Belohnung", antwortet er der Mutter kühl und bestimmt, und den Lakaien fertigt er ab, wie er es gewohnt sein wird: „Sie können gehen". Natürlich nehmen die Verwandten ihm das übel, denn Wilhelm hat ihnen „so manches Stücksken Braten, so manche Flasche Wein zugesteckt". Wie den Sohn das peinigen muß! Er hat die guten Sitten der gebildeten Welt kennen gelernt und ein Herrengefühl bekommen, das er gegen

die Unmanier und die Knechtsnatur seiner Angehörigen nie wieder eintauschen kann — und der Widerwille dagegen läßt sich durch keine guten Vorsätze besiegen. Schon das involviert ein Drama, das nun durch immer neue, theatralisch wohlbedachte, doch darum noch nicht „theatralische" Mittel dem Höhepunkt zugeführt wird, vom dem es so jäh herabsinkt. Auch die Dirne ist in ihrer falschen Naivität eine kecke und sichere Zeichnung, in der Unsicherheit ihrer ersten Begegnung mit dem Bruder, für den sie den richtigen Ton nicht sogleich zu finden weiß, sehr fein balanziert, grob und frech, wenn sie die Maske von sich wirft und in all ihrer blendenden jungen Schande vor ihm steht. Ein Prachtexemplar ist auch die immer gierende Auguste, weniger, wenn sie die gerührte „einsam zurückbleibende Tochter" spielt, als wenn sie die höchsten Preise für die „Fotölchs" zu zahlen bereit ist und — dann ganz besonders! — wenn sie sich auf des Kommerzienrats Wort an die alten Heineckes „Sie haben eine Tochter" vordrängt: „Ufzuwarten!" und — „Ick bin die Dochter". Daß sich aber die ganze saubre vom Golde berauschte Sippschaft, den Rowdy Michalski inbegriffen, gerade als sie drauf und dran ist, den „ungeratenen" Robert zur Tür hinauszuwerfen — daß sie sich beim Eintritt des Grafen Trast feige zur Flucht wenden sollte, das redet Sudermann uns nimmermehr ein. Und doch versucht er es. Gleich bei Trasts Erscheinen am Schluß des dritten Aktes „sucht Alma voll Scham das Weite", und Michalski und Auguste schleichen, nur „von ihm fixiert", hinter ihr drein in die Küche. Aber warum denn? Auf ihre vierzigtausend Mark gestützt bietet dies Gesindel auch einem Grafen Trotz. Wessen hätte sich denn Alma noch zu schämen? und wessen das kupplerische Ehepaar? Aber Trast soll nun einmal ein Übermensch sein, vor dem Nietzsches Ideal zum Pygmäen zusammenschrumpft. Die „Fliegenden Blätter" brachten einmal das Bild eines verkümmerten kleinen Professors, der mit der Macht seines Blickes Löwen bändigte. Die Arme untergeschlagen starrte er sie an, und die Bestien zogen sich mit verschnupften Gesichtern und hocherhobenen Schwänzen in den Hintergrund ihres Käfigs zurück. Das Bild war ein Oberländer. Von ihm möchte ich den Grafen

Trast sehen, wie er Michalski und sein Ehegespons in die Flucht blickt. Und Trast kann noch mehr als jener bucklige kleine Professor. Er weiß, er übersieht und lenkt, kurz er kann alles. Seine Charakteristik ist so unstichhaltig wie seine Theorie von der Ehre.

Waren Sprache und Menschengestaltung bei dem ersten Erscheinen der „Ehre" so wenig neu und „naturalistisch", wie sie es jetzt sind, so war es die Form des Dramas noch weniger. Der Stoff verblüffte, das jämmerliche und doch künstlerisch komponierte Wirklichkeitsbild aus der Berliner Gegenwart packte, aber die Form, in der das neue Drama seine glänzenden Theatersiege errang, war so alt und so bewährt wie möglich. Franzosen und Deutsche hatten der gleichen Technik seit mehr als hundert Jahren ihre Bühnenlorbeeren zu verdanken, und das mächtige Schattenbild von „Kabale und Liebe" ragt hoch auch am Horizont der „Ehre". Weniger hatte auch Schiller nicht gewagt, als Sudermann hier — nein, im Gegenteil, viel, viel mehr! Vorder- und Hinterhaus gab es auch dort. Und so wenig Schiller, auch in seinen stärksten Tönen nie die ungeläuterte Wirklichkeit reden ließ, sondern immer nur die künstlerisch gebändigte Natur, so hat auch Sudermann sich an der kunstlosen Wahrheit nie genügen lassen, sondern den Stoff nach seiner Kraft geformt und mit seinem Ich durchtränkt. So viel wie Schiller zu geben, ist zwar niemand verpflichtet — genug, daß ein jeder nach dem Maß seiner Persönlichkeit tut, was er vermag. Publikum und Kritik nahmen entzückt auf, was der neu erschienene Dichter ihnen schenkte, und getrösteten sich seiner noch reicheren Zukunft. Seit dem großen Ehrenabend des 27. November 1889 war die deutsche Literatur um eine Großmacht und Gerhart Hauptmann um einen Konkurrenten reicher. Das Lessingtheater, Frau Petri-Alma, Herr Klein-Graf Trast, waren der Gesprächsstoff Deutschlands. Und wenn besonnene Mahner den gekommenen Mann vor den Gefahren der „Theatralik" warnten, so hatten sie ja gewiß recht — aber es galt den Berichterstattern auch manches für „theatralisch", was eben nur künstlerisch war. Wer die Scylla des Naturalismus vermeiden will, gerät wohl einmal in die Charybde

der „Theatralik“. Beide sind gefährlich, und die letzte ist von diesen Ungeheuern vielleicht das gefährlichere. Aber es kann nicht stark genug hervorgehoben werden, daß es Sudermann in seinem nun schon langen und fruchtreichen Schaffen immer darum zu tun war, der Kunst die Ehre zu geben, die ihr gebührt. Er ist nie ein Naturalist gewesen.

Ja, welch' ein Künstler er war, das zeigte sich erst ganz, als seine Toten aus den Gräbern stiegen, die Erzählungen, die er mit seinen Hoffnungen vielleicht schon für immer eingesargt hatte: „Frau Sorge“ und der „Katzensteg“. Mit einem Gefühl der Trauer sah man sie wiederkehren, von den Posaunen erweckt, die der „Ehre“ schallten. Aber die Trauer galt nicht dem, was sie waren, sondern dem Los, das ihnen bis dahin vom Schicksal bereitet worden. Gestalten wie diese konnten auf dem großen Markt mit seiner blutsaugerischen Konkurrenz klanglos zum Orkus hinabgehen! Und nicht einer, dem sie begegnet waren, gab ihnen, was sie fordern durften, den lauten Ruhm, daß sie Auserwählte unter Zehntausenden seien? Von was für Zufälligkeiten, was für Launen und Grillen, von wie viel Neid und Bosheit hängt das Gedeihen eines Kunstwerks ab! Und wenn es dem Direktor des Lessingtheaters nun eingefallen wäre, die „Ehre“ abzulehnen, von der er sich ohnehin, wie seine Schauspieler fast alle auch, nicht viel versprach und die er erst mit seinen eignen Einfällen durchsäuerte, um sie bühnenfähig zu machen — was dann? Der stille Knabe mit den großen fragenden Augen und dem frühalten Antlitz, bei dem Frau Sorge Gevatter gestanden und der dem knöchernen Gespenst alles opfern muß, was er liebt, wenn er seine Seele von ihm lösen will — dies scheinlose Kind mit dem großen Herzen und dem starken Willen, das sich zum vollkommenen Manne auswächst, zum Sieger über die Welt, das Schicksal und sich selbst, wir hätten ihn vielleicht nie kennen gelernt? Und doch gibt es in unsrer deutschen Erzählungswelt nicht viel, was sich künstlerisch dieser Menschwerdung auf allen Stufen der Entwicklung vergliche. Und so frei, wie nur bei den größten Meistern des Porträts, löst sich diese Gestalt von dem landschaftlichen Hintergrund los, der sie doch wieder mit den

zartesten Farbentönen in sich auffaugt, als sein Besitztum, als eine Frucht seines Bodens. Das konnte verloren gehen und vergessen werden? Und oft vermag auch der redlichste Wille nichts daran zu ändern, während die freche Reklame wie die ägyptische Priesterschaft ein Hornvieh für einen Gott erklärt. Ob zum Beispiel Heinrich Krzyzanowskis wundervolle Erzählung „Im Bruch" neun Zehnteln der gebildeten Welt auch nur dem Namen nach bekannt ist? Eine kleine fromme Gemeinde haben ich und andere dem köstlichen Buch werben können — aber der großen Welt blüht seine keusche schüchterne Schönheit umsonst. Es ist, wie ich höre, in ein Antiquariat gewandert und bereits so gut wie verschollen. Und das Mädchen im „Katzensteg", diese Regine, die eins mit sich wie die Natur, stärker als „Gut" und „Böse", ein Element ist, mit dem wir rechnen müssen wie mit Feuer und Wasser oder der Physiker mit seinen Elementen — was müßten wir entbehren, wenn sie uns fehlte! Die eigentliche Erzählung geben wir vielleicht ruhig preis, denn sie fußt auf unwahrscheinlichen Voraussetzungen. Es scheint undenkbar, daß der „Leutnant Baumgart" nicht schon gesühnt haben sollte, was der Vater des „Freiherrn von Schranden" verbrochen — aber auf den Trümmern des alten Schlosses und denen des Romans sitzt ruhig in fast statuarischer Haltung dies große Menschenbild in jener Situation, in der Sudermann sie uns wie ein Denkmal ihrer selbst aufgerichtet:

> „Oft, wenn sie über ihr Nähzeug gebeugt, schweigend einen Stich zum andern reihte, konnte er sich schlafend stellen und mit geschlossenen Augen ihrem Atem lauschen. Es war ein voller, langsamer, leise verhallender Laut, und er klang in seinen Ohren wie verhaltene Musik. Es war wie das Ebben und Fluten in einem Ozean von Lebenskraft. Wenn sie lange in gebückter Stellung dagesessen hatte, richtete sie sich plötzlich hoch auf und reckte die Arme mit geballten Fäusten nach beiden Seiten der Stuhllehne hin, so daß die Wölbung der Brust in mächtigen Formen heraustrat und schier das Kleid zu sprengen drohte. Es war, als müßte sie von Zeit zu Zeit der Lebensfülle bewußt werden, die in ihr quirlte und toste. Dann sank sie wieder zusammen und nähte friedlich weiter."

Man wußte nun, daß der glänzende Bühnenschriftsteller ein großer Erzähler war, und es sprach für die Gesundheit und Echt-

heit seiner Kunst, daß er sich hier von all den kleinen Fehlern und Wirkungshaschereien frei zeigte, die in der „Ehre" mit unterliefen. In seinen Romanen war nichts romanhaft. Vielleicht lagen jene Schwächen im Wesen des Dramatischen, sofern es für das Theater bestimmt ist: die Rücksicht auf die Zeitdauer, die Berechnung auf den Effekt und alle möglichen Konzessionen sonst, die in einem Bühnenstück das reine Sichausreifen und -leben der Gestalten und Motive verhindern oder erschweren, und es wäre Sudermann damit nur wie vielen seiner literarischen Genossen ergangen, etwa, nur nicht so arg, wie Wildenbruch. Das Drama erfordert eben eine weit gesammeltere Kunst als die Erzählung, die nach Zeit und Aktschlüssen nicht zu fragen braucht. Aber es bereitet dem Dichter dafür auch den herrlichsten Triumph, wenn es ihm gelingt, seinen Menschen die vielgliedrige Rüstung der theatralischen Technik so anzupassen, daß sie sich völlig frei und ungekünstelt in ihr zu bewegen scheinen.

Es verstand sich nach alledem von selbst, daß das zweite Bühnenstück des berühmten Dichters in der Reichshauptstadt mit maßloser Neugier erwartet wurde. Diese Neugier bekam dann noch das Fieber, als der Polizeipräsident so liebenswürdig war, das Stück zu verbieten und es — natürlich! — nachdem der Verfasser sich zu einigen Änderungen und Milderungen bereit erklärt hatte, schließlich doch freizugeben, denn sonst wäre es keine Artigkeit mehr gewesen. Hatte man es doch mit Hauptmanns Erstlingsdrama nicht anders gemacht! denn selbst die Konsequenz eines Naturalisten läßt sich beugen, wenn eine Theateraufführung von ferne winkt, und auch Hauptmann hatte bereitwilligst gestrichen, was dem Polizeipräsidenten nicht gefiel. Es ist ein trauriges Kapitel, dieses Opfern der künstlerischen Überzeugung und des Mannesmuts an den Theatermoloch, ein Kapitel, in dem sogar ein Mann wie Hebbel mit einigen schwarzen Kreuzen verzeichnet steht! Nun hatte zwar die Freigabe der Hauptmannschen Morgenröte für das Belle-Alliance-Theater nichts genützt, — denn die unerquicklichen Verhältnisse des geistig ganz unreifen Stückes boten dem Publikum nichts von den offnen oder versteckten Lüsternheiten, die es hinter verbotenen Stücken wittert. Mit „Sodoms

Ende" war es aber anders bestellt. Zwar würde das heißersehnte Schauspiel, das sich dem Publikum am Mittwoch, den 5. November 1890 nach dem Polizeimaß dekolletiert auf der Bühne des Lessingtheaters vorstellte, eine gewisse Enttäuschung auch dann um sich verbreitet haben, wenn es nicht des Dichters zweites Bühnenwerk gewesen wäre (das von alters her und allerorten für die Lorbeeren des ersten büßen muß). Denn es gab sich Blößen genug. Aber diese Enttäuschung war doch mehr literarischer Art. Die Theaterbesucher ließen sich von dem Gerücht, „Sodoms Ende" reiche an die Bedeutung und die Enakskraft der „Ehre" nicht hinan, nicht im geringsten zurückschrecken. Und so ging denn das neue Drama nicht nur fort und fort über seine Berliner, sondern über zahlreiche Bühnen im Reich, und wenn es auf den ständigen Theatern außerhalb Berlins vielleicht längst in Vergessenheit geraten wäre, dann sorgen gewisse Wandertruppen, die mit der Feilbietung wurmstichiger Früchte Geschäfte machen und „modern" sind, so lange „modern" Trumpf sein wird, dafür, die Erinnerung an Sodom und seinen interessanten Maler, den schönen Willy Janikow, wach zu halten.

Das ist kein Glück, weder für das Publikum noch das Stück, noch auch für seinen Dichter, denn wer ihn so ernst nahm, wie er nach der „Ehre" und weit mehr nach seinen beiden auferstandenen Romanen genommen werden mußte, wem gar das Herz für ihn zu schlagen begonnen hatte, der mußte mit Schrecken und Unwillen zurückfahren, als die Kloake, an die er uns diesmal geführt, sich zu regen begann. Mochte Sudermann nun immerhin nach dem Kehricht des vierten Standes die Fäulnis derer upper ten thousand vor uns ausbreiten — wir müßten geduldig auch den widrigsten Mißduft ertragen, denn nichts ist der Kunst verwehrt, in der sich die menschliche Seele menschlich äußert — sei es bis an die Grenze des Erträglichen! Aber wir wollen von den bösen Gasen nicht betäubt werden, und nur dem Herkules vertrauen wir uns an, der den Stall des Augias, den er uns als eine Sehenswürdigkeit zeigt, auch auszumisten vermag. Aber wo ist die Keule in des Dichters Hand? wo sein starkes Temperament? wo das feine liebevolle Herz des Schöpfers

der „Frau Sorge"? Warum dürfen Shakespeare und Schiller uns die ärgsten Schandtaten im Drama erzählen und vorführen, mit nackten schonungslosen Worten, in splitterdürrer Häßlichkeit? Weil sie, die Großen, sich hinter dem sündigen Geschlecht wie das Gericht selber aufrecken, das blitzende Richtschwert in der Hand. Dem Dichter der „Ehre" aber, der sich mit seinem Helden aus der trüben Welt des Hinterhauses flüchtete, sind in der weichlichen Stickluft des Tiergartenviertels die Sehnen erschlafft: nicht zu Gericht ruft er über dieses Knäuel von Sünden, über diese Ehebrecherinnen, diese ganzen und halben Dirnen, diese demivierges, diese feilen Männer, diese causeurs, an denen alles unrein ist, was sie reden, und denen alles zum Schmutz wird, was sie hören; denn er selber ist — dies Gefühl erneut sich mir immer wieder, wenn ich das Stück sehe oder lese — ihrem Gifthauch erlegen, er selber sitzt mit seinem Helden (der er selbstverständlich nicht selber ist; man deutete sogar mit Fingern auf sein Modell) tief in dem Sumpf, den er in dem Stück über die Bühne leitet. Daß seine Gesellschaft bis in den Kern verfault ist, schreckt mich künstlerisch noch nicht, aber mit Befremden und mit Trauer sehen wir den Dichter schlaff und müde ihrem Treiben zuschauen. Für Berlin W. ist das Stück ein „Monument von unsrer Zeiten Schande" — und es ist gerade kein Ehrenmal für seinen Dichter.

Gleichwohl soll es eine Satire sein — so hieß es wenigstens. Aus welcher Spalte des Stücks aber hörte man das bittre Hohngelächter des Satirikers? Ich habe vergebens gelauscht. Gutgemeinte Moralworte, ja; ein gewisses Gegengewicht in der schlichten, altmodischen Rechtlichkeit der alten Frau Janikow und des Schulamtskandidaten — aber es ist, als würde alles von der Pest des Barczinowskischen Salons angesteckt. Und wer ihr entkommen möchte: die arme betastete Seele der jungen Kitty und der schwachmütige „Held" selbst, für den ist es zu spät. Das Lachen fehlt, das kräftige, gellende Lachen. Das hätte uns den Druck vom Herzen nehmen können und müssen! Auch komme man nicht mit Juvenal, der selber nicht über allem Zweifel erhaben ist, der aber doch wenigstens richtet, wo Sudermann höchstens seufzt. Nur der harte, undichterische Persius meinte es von

den römischen Satirikern völlig ernst mit seinem Volk. Im Hause der üppigen Frau Adah aber herrscht der Geist des frechen und liederlichen Martial. So viel Witze, so viel Anzüglichkeiten; und oft nur Anzüglichkeiten ohne Witz.

Dazu ist immer zuzugeben, daß sich unter den Episoden bei Barczinowskis einige vorzügliche Köpfe befinden, daß der Dialog oft sehr geistreiche Blasen treibt und daß die Verführerin eine originelle Figur hätte werden können, wenn Sudermann sie durchgeführt hätte, wie er sie angelegt, „voll hohlen Esprits", mit dem „Bemühen nach überlegener Eleganz", „das ganze Benehmen eine gewollte, hie und da mißratene Kopie der Salondamen aus Pariser Konversationsstücken". Aber der Ansatz zur Satire, der in dieser Regienotiz liegt, verschwindet rasch wieder; oft scheint sie ein ernsthaft zu nehmendes liebendes Weib sein zu sollen, bedeutend sogar — denn sie sagt manches große, tragisch gefärbte Wort — und alles in allem richtet sie (oder der Dichter für sie) ihre Haltung nach dem Bedürfnis der theatralischen Situation, die auch über andre Personen des Stücks eine weit schlimmere Macht erlangt als in der „Ehre". An den bezaubernden Willy Janikow aber heftet sich außer dem alten Fluch, daß er ein Künstler und wir an seine Genialität wohl oder übel glauben müssen, ohne daß er uns im Drama einen Beweis davon zu geben vermöchte (sein berühmtes Bild „Sodoms Ende" ist überdies „durch breite Portieren halb verdeckt"), noch ein andrer: er soll alle Menschen in sich verliebt machen, dem jungen Siegfried soll er dermaleinst geglichen haben — und was wir von ihm sehen und hören, macht uns höchstens die Finger jucken. Frau Adah hält ihn aus, ihre Nichte liebt ihn ernst und begehrlich, das blonde Klärchen schwärmt ihn ätherisch an, der solide Professor Riemann reist ihm nach und der gute Kramer opfert sich ihm auf und ist noch glücklich, daß der Genius ihm seine Freundschaft nicht vor die Füße wirft. Und dieser vielumworbene Adonis ist ein so schlechter Kerl, daß er das „Sonnenscheinchen" seines elterlichen Hauses auslöscht, das heißt, daß er die kleine Klära, seine Pflegetochter, die sein Lehrer „der große Meister" ihm sterbend anvertraut hat — verführt oder vergewaltigt! Zur selben

Zeit, als er in Frau Adahs Netzen liegt und mit Kitty Tattenberg verlobt ist! Es mag ja solche brünstigen Bestien geben — aber hier stehen wir wieder einmal vor einer der Grenzen, vor denen die Kunst zurückweicht, denn hier redet nur noch der tierische Trieb, den keine Phrase von der Genesung durch die Reinheit adelt. Wohin sollte es denn auch führen, wenn sich ein Dichter entschlösse, unter den Unzuchtsparagraphen des Strafgesetzbuchs Umschau zu halten und aus ihnen seine dramatischen Motive zu wählen? Denn es gibt keine sogenannte „Naturwidrigkeit", die nicht doch in der Natur des einzelnen ihre Erklärung fände. Und wäre selbst die Untat des schönen Willy nicht kriminell (wie sie es ist) — sie streicht ihn aus den Reihen der Menschen, mit denen wir überhaupt etwas zu schaffen haben wollen. Solch' einen Gesellen nimmt man beim Kragen, und hinaus aufs Pflaster! Dort mag er denn am Blutsturz krepieren, wie er es eleganter und säuberlicher in seinem Atelier tut. Besser noch, der ehrenwerte Kramer hätte ihn mit dem Morgenstern totgeschlagen, den er schon von der Wand gerissen — es würde uns wohl tun, wenn ein Mensch das Zerstörungswerk vollendete und die Menschheit an dem „Hunde" (wie er ihn nennt) rächte; und diesem treuen redlichen Menschen, der für ihn Geld zusammengeborgt, gehungert und gefroren hat, hat der edle Willy in dem blonden Klärchen, dem „Heiligtum des Hauses", seinem Pflegekind, auch noch die Braut verderbt und in den Tod gejagt.

So wenig nun auch Willy Janikow dazu taugt, im Mittelpunkt eines Dramas als das Merkziel der Betrachter zu stehen, und so widerwärtig uns der Aufenthalt in der Sumpfluft des Stücks sein mag — „Sodoms Ende" könnte darum immer noch reich an dramatischen Vorzügen sein. Aber auch darum steht es schief. Mit dem straffen Konflikt der „Ehre" fehlt hier auch der straffe Fortgang der Handlung. Sie latscht in türkischen Pantoffeln dahin oder flegelt sich auf Polstern und Bärenfellen herum. Der Gegensatz von Vorder- und Hinterhaus, der hier in etwas andrer Fassung wiederkehrt, dient nur zur Erzeugung von Stimmungskontrasten, während er in der „Ehre" die Handlung

selbst erzeugte. Vollends das Verbrechen, an dem Klärchen Fröhlich, Willy Janikow und das Stück sterben, trägt einen lediglich zufälligen Charakter, anstatt aus den Verhältnissen mit Notwendigkeit hervorzuwachsen, und das macht es noch unerträglicher. Es ist, als hätte Sudermann es auch in dieser Beziehung mit seinen Pflichten nicht genau nehmen, sondern sich mit dem Ruhm eines theatralischen Sittenschilderers genügen lassen und sich nebenher einmal in naturalistischen Allüren gefallen wollen. Denn was sich in Holz', Schlafs und Hauptmanns Erstlingsstücken fand, die episch detaillierte Schilderung der Menschen und ihres Milieus, das findet sich plötzlich auch hier. So trägt der frühere Lyriker und jetzige Kritiker Doktor Weiße einen spitzgeschnittenen dunklen Backenbart, katzenartig gesträubten Schnurrbart und vor allem ein „Pincenez mit Schildpatteinfassung". Warum denn nun gerade Schildpatt? Tut Gold es nicht auch? Kitty ist eine „mittelgroße schlanke Mädchengestalt von zarter Fülle", Herr Jacques Barczinowski der „Typus eines Börsenjobbers", der zur Korpulenz neigt, „kurzgeschnittenes blondes Haupthaar, aufgewirbeltes Schnurrbärtchen, Andeutung eines spitzen Backenbartes", und der alte Janikow, der Aufseher der Verbandsmeierei altmärkischer Gutsbesitzer, „Ende der Sechzig — kurzgeschorenes weißes Haupthaar, langer, unten abgerundeter weißer Vollbart. Apoplektische Gesichtsfarbe. Kurze gedrungene Gestalt usw. usw." Wenn nun aber Kitty auf der Bühne nicht mittelgroß und schlank, sondern klein und rundlich ist? oder Willys Vater ein Hüne und nicht die vom Dichter gewollte „kurze gedrungene Gestalt". Wenn der opferfreudige Kramer sich des gewünschten Stiernackens nicht erfreut — wäre es ein gar so großes Unglück? Mich erinnern diese meist ganz willkürlichen Signalements, die bekanntlich schon im Personal des „Fiesco" vorspuken und sich mit der Bühnenwirklichkeit oft auch nicht annähernd decken, ohne daß es viel schadete — sie erinnern mich an die Kostümbilder der Modezeitungen. Da trägt eine überschlanke junge Blondine die neueste Pariser Robe möglicherweise zum Entzücken — und im Leben prostituiert eine dicke untersetzte Fünfzigerin mit einem Ansatz zum Kropf dieselbe Tracht zum Entsetzen der lästernden Badegesellschaft.

Das aber ist gleichgültig. Gefährlicher, daß Sudermann es in dem Stück auch mit der Motivierung gelegentlich so wenig genau nimmt, daß er es zu den größten Unwahrscheinlichkeiten kommen läßt. Ich will nicht viel Aufhebens davon machen, daß eine Frau wie diese Adah in ihren Jahren und bei ihren Bedürfnissen keinen Grund hat, sich ihrem Beau durch seine Verheiratung zu entfremden. Aber was soll man davon halten, daß das arme Opfer der Gier des Helden das Unheil, das ihm geschehen, so wenig zur Schau trägt, daß die Janikows mit ihrem Willy ruhig zu der Verlobungsgesellschaft bei Barczinowskis gehen können? Es ist uns nicht um diesen Willy, denn dem trauen wir bereits jede Jämmerlichkeit zu; er glaubt ja im Schlußakt sogar, Klärchen habe die Sache „so leicht genommen wie er"! Aber um Klärchen selbst. Wie kann das überzarte Seelchen, das kein Stäubchen an sich duldet, den beiden Alten, oder doch der Mutter verbergen, was in ihr vorgeht? Sie ist zum Selbstmord entschlossen, sie holt sogar (das ist nun wirklich bedauerlich theatralisch!) ihr Einsegnungskleidchen aus dem Schrank, um darin in die Spree zu gehen. Und die alte erfahrene Frau Janikow sollte ihren Mienen nichts abgespürt haben? Kein Klagelaut sollte über des Mädchens Lippen gekommen sein, und sie hätte nur das Dienstmädchen zur Vertrauten gemacht? Das glaube wer mag. Und doch will der Dichter es so haben, weil — der vierte Akt sich sonst nicht abspielen könnte, wie es ihm taugt. Willy muß sich dort mit der für ihn erkorenen Kitty aussprechen und seine Mutter dem betörten Mädchen reinen Wein einschenken. Hätte sich nun Klärchen zu früh etwas merken lassen, dann wäre es zu diesen Aufklärungen nicht gekommen, Frau Janikow wäre daheim geblieben (was sie auf alle Fälle hätte tun sollen, denn ihr Entschluß, das Fest zu besuchen, bleibt unverständlich) und ihr würdiger Herr Sohn vielleicht auch. Und so hat denn die verworfene Tat das Stück auch künstlerisch belastet. Über alle psychologische Möglichkeit hinweg behandelt der Dichter ihre Folgen, und was seine ganze sittliche und ästhetische Teilnahme hätte herausfordern sollen, verkommt in oberflächlicher Theaterspielerei.

Daß die Technik in Einzelzügen oft die feinste und glatteste

Arbeit liefert, erkenne ich gern an, doch scheut sie sich auch nicht vor dem Gebrauch der ältesten Mittel: in der Szene zum Beispiel, als Mutter Janikow dahinterkommt, daß die „Wohltäterin" ihres Sohnes seine Konkubine ist. Mußte Frau Adah Barczinowski die Einladung an den alten Milchinspektor denn durchaus unter Frau Janikows Augen schreiben? Dafür gibt es doch gedruckte Karten, die dem verletzlichen Ehrgefühl des alten Herrn vielleicht noch mehr geschmeichelt hätten als das Billet von der Hand der schönen Frau. Es mag ja sein, daß die mündliche Bestellung zu formlos gewesen wäre. Wenn man nur die Absicht nicht so deutlich merkte! Adah soll sich durch die Schriftprobe als Willys Geliebte entpuppen und die Frauen sollen sich wie Arria und Messalina gegenüberstehen. Non dolet war das Wort der sterbenden Arria, non olet sagte Vespasian von dem Gelde, das dem Staatssäckel aus einer nicht gerade reinlichen Quelle zufloß. Schade, daß man von „Sodoms Ende" und seinen Kniffen nicht auch dasselbe sagen kann. Dolet; jawohl, es schmerzt, einen so begnadeten Dichter mit solchen Listen sich bemengen zu sehen. Und olet: das ganze Stück riecht vom Kopf bis zur Zehe. Ein „Ende" aber hat Sudermann diesem Sodom nicht bereitet. Er hat es nicht mit dem Schwefelregen des Zornes und der Satire vernichtet. Er greift es mit müden weichen Händen schonsam an. Vielleicht war er einer von den zehn Gerechten drinnen? Ich glaube das schon bezweifelt zu haben.

Ein Glück nur, daß er und seine Kunst an und in Sodom nicht zugrunde gegangen sind. Und eine Freude ist es zu sehen, daß er die französischen und die naturalistischen Ketten, mit denen er sich in dem Berliner Trüffelpurée-Drama herumschleppt, in seinem nächsten Bühnenwerk für immer abgetan hat. „Sodoms Ende" ist in des Dichters Laufbahn vereinzelt geblieben. Das beweist zur Genüge, daß er selber das Gefühl gehabt hat, er sei damit von dem Niveau herabgesunken, zu dem sein großes Talent ihn verpflichtet. Einige französische Tropfen gehören freilich zu seinem deutschen Blut. Wir spürten sie schon in der „Ehre". Sie sind ihm erb- und eigentümlich und keine künstliche Transfusion. Ich halte es darum auch wohl für möglich, daß

er bei der pathetischen Rede, die der gute tolpatschige Kramer im Bezirksverein auf den göttlichen Künstler Willy Janikow halten will, an sich selber gedacht hat: „Neue Bahnen, meine Herren, sollte der deutschen Kunst ein junger Maler eröffnen, der in gewaltiger schöpferischer Kraft die Glut romanischer Farbengebung mit der Tiefe deutscher Charakteristik vereinigt". „Gott verzeih' mir's, wenn ich ihm unrecht tu" — aber ich würde nichts Bedenkliches darin finden, als vielleicht den Passus von der gewaltigen schöpferischen Kraft. Denn dabei denkt man an das Gigantengeschlecht der Äschylus und Shakespeare. Aber seitdem Richard Strauß in seinem zwar sehr barocken, aber auch höchst genialen „Heldenleben" sich selber gespiegelt hat, mit seinen scheußlichen Widersachern und den dreiundsechzig Motiven aus seinen Werken, seitdem er sich in der „Feuersnot" gar selber verherrlicht hat, geschmacklos genug! — seitdem nimmt man auch daran keinen Anstoß mehr — und im übrigen würde Sudermann ja nur recht haben. Romanisches Temperament und südlicher Farbenreiz vereinigen sich wirklich in ihm mit dem Ernst und der Gründlichkeit germanischer Art. War ihm die Mischung in seinem neuen Drama so rein und reif wie in seinen Erzählungen und reiner und restloser als in der „Ehre" geraten? Zu ihren scharfen Kontrasten, ihren gespannten Konflikten, ihrer Kunst, episches Wesen in dramatische und theatralische Formen umzugießen, war er in der „Heimat" zurückgekehrt. Hatte er aber auch hinter sich gelassen, was ihr vom Roman im schlechten, komödiantischen Sinne angehaftet hatte?

Ein Vater hat seine Tochter verstoßen, weil sie die Hand des Freiers, den er ihr bestimmt, verschmäht. Allein, auf sich gestellt, von einem leichtlebigen Gesellen verführt, kämpft sie sich durchs Leben. Sie wird eine große Sängerin; so kehrt sie, halb wollend, halb nicht, zu den Ihrigen zurück, eine Adlerseele in einen Taubenschlag, im Innern durch eine tiefe Kluft von Vater, Mutter, Schwester und dem ganzen wohlanständigen Philisterium getrennt. Nun begegnet ihr der Verführer; der alte immer besorgte Vater wittert, was geschehen, und will, außer sich gesetzt, die Tochter zur Ehe mit dem Elenden zwingen. Schon hat sie

eingewilligt, da kommt ihr die ganze Ungeheuerlichkeit ihres Opfers zum Bewußtsein, sie ruft, gereizt, nur um loszukommen, dem Vater das kecke Wort zu, ob er denn wisse, daß jener der einzige gewesen — und mit einem Schrei sinkt der Alte zusammen. Er stirbt. Das Drama ist aus.

Gewiß ein wertvoller Stoff mit großen typischen Zügen. Der strenge Hort der bürgerlichen Ehre mit dem Staub der Jahrhunderte, der auf ihr lastet, hier — die freie geniale Persönlichkeit, die die Gesetze aus ihrer eigenen Brust nimmt, dort. Ohne alle Übertreibungen hätte sich aus diesen Gegensätzen der Konflikt von selber ergeben. Aber der Dichter vermied die Übertreibungen nicht, er reckte vielmehr die Pole weit, viel weiter, als nötig, auseinander, und plötzlich bekommt das Thema ein anderes Gesicht. Der Vater (ein Oberstleutnant a. D., also ein gebildeter Mann) wird in dem verbohrten Bestehen auf seiner väterlichen Autorität ein Tor, in dem Preisgeben der jungen, hilflosen Tochter nicht viel weniger als ein Verbrecher. Er hat ihr die Tür gewiesen, weil sie einen ungeliebten Werber ausgeschlagen, und einen Schlaganfall bekommen, als sie ihm schriftlich erklärte, sie wolle sich zur Opernsängerin ausbilden lassen. Er lebt im dunkelsten Deutschland dahin, ein alter Soldat, der das bißchen Mark, „das ihm der Thron übrig gelassen hat, dem Altar zur Verfügung stellt". Von der Kunst scheint man in seinem Hause nicht viel mehr zu wissen, als der General von Kleßs, der sie für eine Erfindung der Drückeberger hält, die doch auch im Staat „zu etlicher Bedeutung" gelangen wollen. Ein Musikfest — ein Unfug! Ein Menschenauflauf vor dem „Deutschen Hause" — weswegen? Wegen einer Sängerin! Das sind doch, meint der brave General, um mich so auszudrücken, Sachen. Wegen einer Sängerin! „Wie heißt doch die Person?" Das ist der geistige Horizont des Schwartzeschen Hauses. Herrendienst, Muckertum und väterliche Autorität, so viel, daß für die Familie kein Restchen eignen Willens zurückbleibt. Ein anonymer Blumenstrauß bedeutet für die Tochter des Hauses schon eine tötliche Beleidigung, die den Vater zum Toben bringt, den Vater dieser seiner „einzigen" Tochter, denn die Verstoßene existiert für ihn nicht mehr. „Mag-

dalene ist nicht mehr mein Kind," wiederholt der schrullenhafte Alte pathetisch mehrere Male, als er erfährt, daß sie die große Sängerin ist, Maddalena dall'Orto, nach der die Menge vor dem „Deutschen Hause" sich die Hälse ausreckt. Und als er hört, daß Seine Exzellenz der Herr Oberpräsident die Gefeierte am Arm durch seinen Festsaal geführt hat — da beglückwünscht er sich zwar nicht zu der berühmt gewordenen Tochter wie sich die Heineckes zu ihrer goldenen Alma beglückwünschen. Das mag Tante Fränzchen tun und die Damen der Gesellschaft. Insofern also bleibt er sich selbst getreu und steht seinen Mann. Aber er faltet die Hände und betet „Sie ist nicht untergegangen. Vater im Himmel, du hast sie nicht untergehen lassen". Der wunderliche Heilige, dem es nicht einfällt, an die eigene Brust zu schlagen! Also seiner Vaterpflichten darf sich solch' ein Beschirmter von Thron und Altar ohne weiteres ledig sprechen, nur um dem Götzen seines närrischen Autoritätenwahns kein Opfer zu unterschlagen! Und wenn sie nun untergegangen wäre? Ihm würde in dem erstarrten Herzen kein Muskel zucken. Von seinen Rechten aber, von denen hat der verblendete Alte natürlich nichts eingebüßt! So glaubt er wenigstens. Und als er sich auf des Pfarrers Zureden soweit bezwungen, seinem Kinde die Tür des Hauses zu öffnen, da stellt er sogleich auch seine Forderungen. Er verlangt, daß die verwöhnte Diva zwischen seinen vier Pfählen, wo es nach Lavendel, Tabak und Magentropfen riecht, Quartier nehmen soll: mit ihren zwölf Riesenkoffern, ihrem Papagei, der italienischen Zofe, dem Gesangmeister und Kurier. Und als Magda nach langem Parlamentieren gutherzig genug darauf eingeht, bricht er kraft seines Vaterrechts sogleich auch den Vertrag, der es ihm verwehrt, nach ihrem Vorleben zu fragen. Und so weiter und so weiter. Immer der brutale Haustyrann, der es doch so unendlich gut mit Frau und Kindern meint! Ein Duell mit dem Verführer, dem Vater ihres Kindes, natürlich, oder: Heirat, Heirat um jeden Preis. Auch dazu sagt die gequälte Seele der Tochter noch ja — bis der großherzige Streber, einer von denen, in die das schale Zeitalter verliebt ist, nicht viel besser und schlechter als Zehntausende, die schändliche Bedingung

stellt, das Kind müsse selbstverständlich zwischen ihnen „tiefstes Geheimnis" bleiben. Da weist sie ihm die Tür, der alte Vater mag ihm sein Ehrenwort verpfänden, so oft er will. Und als der tolle Alte ihr mit der Pistole droht — ihr und sich — wenn sie nicht eine ehrbare Frau Regierungsrat von Keller werden wolle, da fällt denn endlich jenes viel erörterte Wort von dem „Einzigen", und der Oberstleutnant a. D. Schwartze stirbt am Schlagfluß, ohne seiner Tochter verziehen zu haben. Er konnte nicht anders, wie er nun einmal geartet war — aber das ist gleichgültig. Denn der Dichter hatte ihn so gebildet, und er hätte ihn ja auch aus andrem Ton formen können. Die Herdenmoral aber, die dieser Mann vertritt, ist trotz all ihres Scheins von Sittlichkeit mit ihren Zusätzen von grillenhafter Duldsamkeit so unleidlich, daß sie keinen Anspruch auf Respekt und Rücksicht verträgt. Sie ist reif zum Verfall wie das alte Gerümpel des Schwartzeschen Hauses: die birkenen Möbel, die verschossenen Decken, die stockigen Bilder, das Zylinderbureau und das Makartbukett. Über den Toten und die Leichensteine seiner Vorurteile hinweg darf das durch Schuld und Arbeit frei gewordene Individuum den Fuß setzen und „mit Größe" den Wahlspruch verkünden: Ich bin ich und darf mich nicht verlieren.

Aber halt — wie steht es mit dieser Tochter? Besitzt sie diese „Größe", mit der sie spricht? Darf sie wirklich das Haupt so stolz erheben, wie sie es tut? Oder hätten wir das Recht, ihr Bescheidenheit zu predigen wie dem Grafen Trast? Die Ehre des Oberstleutnants ist eine Mumie. Ist die Gottheit, zu der sie betet, vielleicht nichts besseres? So etwas wie ein Fetisch, ein alberner Talisman, auf den oft auch die freiesten Geister schwören? Wie kommt die große Künstlerin zurück? Als die vollkommenste Theaterprinzessin, die das Wort „Kunst" nach Möglichkeit vermeidet, behängt und beflittert, brüsk und roh, den Köcher so voll von giftigen Pfeilen, daß auch dem frömmsten und fremdesten Menschen bei ihrem Gebaren die Galle überlaufen müßte. Daß sie in die alte Heimaltswelt nicht mehr taugt, verübelt ihr niemand. Es geht ihr damit wie Robert Heinecke in dem Mühlingkschen Hinterhause, wie denn das Ehrenproblem sich

hier überhaupt, nur etwas anders gewendet, erneuert. Aber was sie selber in diese alten Räume hineinträgt, ist um nichts besser, als was sie dort findet. Ihre italienischen und französischen Brocken, ihre degagierte Sprache — das ist keine Kunst; der Hohn, mit dem sie das alte anfechtbare Tantchen, die gratulierenden Damen und den Pfarrer überschüttet — das ist keine Größe. Was hat der heilige Mann ihr getan? War es ein Verbrechen, daß er einmal um sie geworben hat, daß er sich nun dafür ihr Lorgnettenspiel und ihre boshaften Fragen gefallen lassen muß? Ich glaube in der Kunstwelt auch bewandert zu sein, aber ich habe die großen Künstler immer noch menschlich einfach und bescheiden gefunden und die Frauen unter ihnen, wenn sie ihre Rivalinnen vielleicht auch am liebsten umgebracht hätten, andren gegenüber als die Gutherzigkeit selbst. Dieser Magda aber scheint kein Strahl wahrhafter Kunst ins Herz geschienen zu haben, sonst könnte sie dem zwar etwas salbungsvollen, aber doch ehrlichen Heffterdingk nicht so völlig mißtrauen, nur deshalb, weil er für andere Gutes wirken möchte. „Ach, das gibt's ja alles nicht — das sind ja Märchen . . . Kindergeschichten vom edlen Manne." Also eine große Künstlerin, die an kein Ideal glaubt? Den Fidelio hat sie wohl nie gesungen? oder die Gräfin Almaviva? Oder auch Wagners Brünnhilde? Vielleicht sitzt ihre ganze Kunst nur in der Kehle? Sie besitzt ein glänzendes Koloraturgeschmeide, wie seinerzeit die Catalani, die kalte Carlotta Patti, Adelinens Schwester, oder die puppenhafte Ilma von Murska? Das wäre möglich. Aber diese Damen herrschten wohl im Virtuosenreich, aber nicht in dem der Kunst.

Aber sie hat doch ein so gutes Herz? Sie sehnte sich nach der Heimat, nach Eltern und Schwestern? Sie hat das väterliche Haus im Dunkel umschlichen und aus dem Fond ihrer Equipage sehnsüchtig nach seinen erleuchteten Fenstern hinaufgestarrt? Sie hängt an ihrem Kinde schwärmerisch und schenkt ihrer Schwester aus dem Handgelenk eine Mitgift von sechzigtausend Mark? Das tut sie, und das soll ihr hoch angerechnet werden. Auch die Liebe zu ihrem Kinde, das sie dem Leben in ihren heißen Kämpfen ums Dasein mühsam erhalten hat — wenn

auch das Muttergefühl mehr einen natürlichen als sittlichen Charakter trägt; es ist eine Reaktion des Bluts, eine Einforderung der großen Schuld, die jedes neue Leben an den Schoß zu tilgen hat, der es getragen. Und die Sehnsucht nach der trauten Heimat ihrer Lieben ist nichts andres. Zudem will sie selbst das Wort „Heimweh" nicht einmal gelten lassen. „Na, vielleicht ein ganz klein wenig," will sie hinzufügen, und sie setzt dem Pfarrer auseinander, was in ihr vorgegangen: „Als ich in Mailand die Einladung bekam, bei diesem Feste mitzuwirken — warum man mir die Ehre antat, weiß ich nicht — da fing ein merkwürdiges Gefühl in mir zu bohren an — halb Neugier und halb Scheu — halb Wehmut und halb Trotz — das sagte mir: Geh hin — unerkannt — und stell' dich im Dunkeln vor das Haus, in dem die väterliche Zuchtrute über dir geschwungen worden ist — siebzehn Jahre lang. Da weide dich an dir! Wenn sie dich aber doch erkennen, dann zeig' ihnen, daß man auch abseits von ihrer engen Tugend was Echt's und Rechtes werden kann." Das Gefühl ist vollkommen begreiflich. Magda aber fährt fort: „Schon auf dem Wege fühlte ich ein merkwürdiges Herzklopfen — wie einstmals, wenn ich meine Lektionen schlecht gelernt hatte . . . Und ich hatte immer schlecht gelernt . . . Als ich vor dem Hotel stand, dem „Deutschen Hause" — denken Sie nur — ach! — das „Deutsche Haus", wo immer die inspizierenden Generale und die großen Sängerinnen abstiegen, da hatte ich wieder den Riesenrespekt von ehemals, als wär' ich nicht würdig, den alten Kasten zu betreten . . ., daß ich nun selber eine sogenannte große Sängerin geworden war, hatt' ich total vergessen . . . . Von da an bin ich allabendlich um dieses Haus geschlichen — aber ganz weich, ganz demütig, immer zum Weinen geneigt." Auch das klingt an sich gar nicht unglaubwürdig, nur trüben die sentimentalen Tränenspuren die ursprüngliche freie und große Anlage des Bildes, das schon durch die lächerlichen Übertreibungen des Primadonnentums einen Stich in die Karikatur bekommen hatte. Und wenn man ihr nun auch im Verlauf der Handlung gegen ihre Sippe fast immer recht geben muß — den Eindruck einer großen, freien, über alle konventionellen Schranken hinausgreifenden Künst-

lernatur erweckt sie uns nie. Eine Bohème wie andre auch. Sie könnte ebensogut eine Zirkusreiterin oder Trapezkünstlerin sein — dem Vater gegenüber meint sie, eine Nähterin oder Dienstmagd, die sich ihr bißchen Brot und ihr bißchen Liebe notdürftig bei fremden Leuten zusammensucht, wäre auch schon genug. Sie renommiert zwar damit, es stecke in ihr ein Hang zum Morden, zum Niedersingen: „Ich singe so und ich lebe so, denn beides ist einunddasselbe — daß jeder Mensch wollen muß wie ich" — aber nach ihrem Auftreten, und da wir von solcher Macht nichts empfinden, fürchten wir, dieser Zerstörungsdrang werde sich damit begnügen, der Kammerkatze Giulietta „einen Teller oder so was an den Kopf zu werfen", wie sie ihren Verwandten rät: denn das ist sie schon gewöhnt. Und dabei läßt sich diese angebliche Herrennatur von dem Pfarrer, dem sie anfangs so unmanierlich die Zähne gezeigt, kneten wie er will, trotzdem der Geistliche vielleicht nur ein bißchen schlichter als andere die allergewöhnlichste Pfarrer-Pflicht und -Schuldigkeit erfüllt: Moral zu predigen. Und in dem Pfarrer hinwiederum erwacht es wie Neid, denn er möchte sein wie sie. Er sieht in ihr Ursprünglichkeit, naive Kraft und, was wir anderen vermissen, Größe. Sollte es dem Dichter aber nicht schlecht werden, wenn er das Ideal, das er in seiner Phantasie gesehen, an dem Sängerinnen-Ideal mißt, wie es in dem Herzen eines orthodoxen Geistlichen ebenfalls aussehen darf? Der Pfarrer Heffterdingk übt eine böse Kritik. Über ein Gartenlauben-Ideal darf er sich nicht hinaus wagen, denn wenn er sie sähe, wie Sudermann sie möchte, müßte er den Talar ausziehen. Also wäre der Geist der Gartenlaube, den Magda selber einmal zitiert (in der sechsten Szene des dritten Aktes) auch über sie ausgegossen? Es wird mir schwer, ja zu sagen — aber besprengt ist sie damit ganz gewiß. Und wenn wir ihr all ihre Sünden verzeihen, wenn wir ihr recht geben gegen den Verführer, und ihr Wort verstehen: „Ich hätte vielleicht jeden andren auch geliebt, der mir in die Quere gekommen wäre. . . . Es scheint, das muß durchgemacht werden"; recht auch gegen den Vater, und in ihrem wilden Lebensschrei „Wir sollen still in den Winkeln hocken und da hübsch sittsam warten, bis irgend ein braver

Freiersmann daher kommt. . . . Ja bis! Und derweilen verzehrt uns der Kampf ums Dasein Seele und Leib . . . Knebelt uns meinetwegen, verdummt uns, sperrt uns in Harems und in Nonnenklöster — und das wäre vielleicht noch das Beste! — Aber wenn ihr uns die Freiheit gebt, so wundert euch nicht, wenn wir uns ihrer bedienen." Aber zu einer Einheit sind die vielerlei Züge ihres Bildes nicht zusammengewachsen. Und wenn wir ihr auch die Türe nicht gezeigt haben würden: dem alten Oberstleutnant würden wir es nicht verdenken, wenn er der aufgedonnerten Dame mit ihren Sticheleien und Rüpeleien den Weg zum „Deutschen Hause" so bald wie möglich zurückgezeigt hätte.

So hätten denn also beide unrecht? Schwartze der Tochter, und Signora Maddalena dall'Orto den Insassen ihres Hauses gegenüber? Ja. Und einem Dichter und Dramatiker wie Sudermann hätte es so leicht werden müssen, beiden recht zu geben. Warum hat er es nicht getan? Er hätte dem Konflikt nur seinen typischen Charakter zu wahren und die beiden Hauptfiguren weniger ins Schrullen- und Genrehafte zu treiben brauchen. Vielleicht aber hat er es gar nicht einmal gemerkt, daß er sich sein Thema damit verfälscht hat? Oder aber es wäre sein Wille gewesen, seine Menschen zu belasten, wie er es getan, da sie keine Typen, sondern Persönlichkeiten sein sollten, nicht der Durchschnitt oder das Ideal ihrer Gattung, sondern besonders geartete Einzelwesen? Damit berühren wir eine prinzipielle Frage, deren Antwort oft verfehlt wird. Denn es versteht sich zwar von selbst, daß der Künstler Individuen vor unser Auge stellt und keine physiognomielosen Musterbilder, aber ein Kunstwerk könnte niemals einen allgemeinen Widerhall in der Menschheit hervorrufen, wenn das Individuum nicht zugleich alle charakteristischen Züge der Gattung trüge. Der schlechthin vereinzelte Fall interessiert uns nicht, oder höchstens doch als Kuriosität, über die man den Kopf schüttelt. Wir verlangen also wirklich, daß eine große Künstlerin den Gattungscharakter der großen Künstlerinnen trage, so gut wie Hamlet, Macbeth, Lear, Othello, also die ausgeprägtesten Persönlichkeiten, die die dramatische Kunst hervorgebracht hat, gleichzeitig Typen sind. Und so gut wie die Menschen haben die Stoffe

ihren Gattungscharakter. Soll die große Frage erörtert werden, wie weit sich das geniale Individuum mit der Sitte in Widerspruch setzen darf — dann kann eine reine Lösung immer nur dann gefunden werden, wenn beide Ansprüche von normalen Persönlichkeiten vertreten werden, die durch sich selbst ein Recht haben, für ihre Sache zu kämpfen. Ist aber der Repräsentant der Sitte ein Narr und Dummkopf, der der Herrenmoral kein freies Subjekt, sondern ein unfreies Objekt der Launen und Exzentrizitäten seines Standes, dann verschiebt sich die Fragestellung und die Wirkung wird, wie glänzend und geräuschvoll immer, doch keine reine. Sudermann ist ein viel zu bedeutender Bühnendichter, um das Publikum darüber nicht hinwegtäuschen zu können, und einige Züge von gutem Recht hat er dem Vater ja immer, und der Tochter ein ganzes Bündel voll guter Ansprüche auf unser Mitgefühl gegeben; aber man wünscht mehr von ihm, nämlich alles. Sein oft so schlagfertiger, immer lebendiger, oft blendender Dialog nimmt uns gefangen, die Charaktere fördern so viel feine Beobachtungen an den Tag, und so klüglich wendet und beleuchtet der große Techniker sie, daß wir unsren Widerspruch schon aufgeben möchten — aber im stillen Kämmerlein, wo nur die Sache wirkt, nicht ihr Vortrag, wo kein Augenblickseffekt uns überrumpeln kann, da wir seinen Quellen nachzuspüren vermögen, stellt er sich ungerufen wieder ein. Bei dem Zusammenstoß der beiden Welten stieben auch in der „Heimat" wie in der „Ehre" die Funken, daß es eine Freude ist. Aber haben wir uns an dem prächtigen Flammengaukelspiel erfreut, dann liegen statt zweier „Welten" ein paar graue Meteorsteine am Boden. Nur daß sie die gewöhnlichen Theatermeteore an Gehalt und Gewicht weit übertreffen.

Damit hätten wir es aber immer nur erst mit dem Stoff und seinen Gegensätzen zu tun gehabt, nicht auch schon mit der eigentlichen Handlung. Daß sie mit dem äußersten Geschick geschürzt ist, versteht sich, aber der Dichter hält sich weislich ein paar Mäuselöcher offen, die es in einem reinlichen dramatischen Gebäude nicht geben sollte. Und aus diesen harmlosen Löchlein schlüpfen dann richtig die kleinen Nager, die den tragischen Löwen

aus dem Netz herausbeißen, in dem man ihn so wohl geborgen glaubte. Ist es nicht töricht, daß Magda an ihre Einwilligung, im Heimathause Quartier zu nehmen, die „Lohengrin-Bedingung" knüpft: „Nie sollst du mich befragen usw.?" Denn daß diese Bedingung Neugier und Sorge wecken muß und jedermann nun erst recht wissen möchte, was es mit dem geheimnisvollen Vorleben der Sängerin für eine Bewandtnis hat, liegt doch klar zutage. Der alte Schwartze wird grübeln und grübeln, bis er die Wahrheit herausgegrübelt hat. Das konnte die gescheite Magda sich nicht verhehlen. Warum schweigt sie also nicht lieber ganz und hilft sich, wenn es sein muß, mit einer Notlüge, die ihrem beschränkten kranken Vater gegenüber doch gewiß verzeihlich wäre? Aber es gibt noch ein zweites Mauseloch. Magdas ehemaliger Geliebter, der Vater ihres Kindes, der redliche Streber von Keller, der es bis dahin ängstlich vermieden hat, mit den Schwartzes gesellschaftlich zusammenzutreffen, sucht dort nicht nur mit einem Male Zutritt — nein, er macht auch seiner ehemaligen Flamme eine förmliche Visite, er, die Leuchte für die kirchlichen Bestrebungen der Stadt, der fahrenden Sängerin, der — Und warum nur? Der feige Vorsichtling glaubt, in den engen Verhältnissen der Stadt sei ein Wiedersehen gar nicht zu vermeiden gewesen, es sei daher besser, man spreche sich aus und verabrede der Außenwelt gegenüber einen modus vivendi. Aber wie fadenscheinig ist der Grund! Denn der Schauplatz ist allem Anschein nach Königsberg (es ist eine „Provinzialhauptstadt", beherbergt einen „Oberpräsidenten" und nennt ein „Deutsches Haus" sein, ein „Hotel ersten Ranges") — und in der Stadt der reinen Vernunft sollte ein zukünftiger Konsistorialrat, eine „Leuchte", auf den dümmsten aller Einfälle kommen, der betrogenen Löwin in den Rachen zu laufen und sie zu wecken, zu wecken all die süßen und bittren Erinnerungen, das Gedächtnis der Schande, in der er sie gestoßen? In der großen Stadt sollte dem Ehrenmann die Gelegenheit mangeln, sich zu verstecken? Er ist ja nicht einmal bei Seiner Exzellenz dem Herrn Oberpräsidenten zum großen Rout geladen gewesen, zu dem sich alle „höchsten Beamten" eingefunden hatten, — übrigens seltsam genug, denn zu den

„höchsten Beamten“ gehört er nun doch. Magda würde ihn nicht aufsuchen — wozu sollte sie auch? Und er sucht sie auf? ohne alle Not? Solch' ein Musikfest währt ein paar Tage, nicht einmal eine Woche. Signora dall'Orto würde bald wieder abreisen — das ließ sich fast mathematisch berechnen. Der Herr Regierungsrat hätte sich im schlimmsten Falle krank melden lassen können. Aber nein — er tut es nicht. Er wählt den unwahrscheinlichsten Weg — nur damit die bekannte „große Szene“ stattfinden und Papa Schwartze wittern kann, was Leutnant Max schon lächelnd und ohne Falsch vermutet, daß sich zwischen Magda und Keller etwas abgesponnen habe. Und richtig kommt es genau so, wie der frühere Don Juan und jetzige Betbruder es nicht gewollt: über Magda kommt mit der Erinnerung an ihr Elend ein wütender Schmerz. Was könnte sie hindern, der gleißnerischen Gesellschaft die Maske vom Gesicht zu reißen und dem windigen Verräter, der auch nicht die kleinste Konsequenz seiner Handlungen auf sich zu nehmen wagt, seine schöne Karrière zu verderben — — Aber da kommt der Oberstleutnant a. D. Und Magda schlägt ihr Taschentuch vors Gesicht und flüchtet mit dem Aufschrei „Mein Vater!“ ins Nebenzimmer.

Das ist nun allerdings verdächtig, sehr verdächtig. Und auch Herr von Keller ist verwirrt und hält sich kaum auf den Beinen. Das bedeutet nichts Gutes. Also Schwartze inquiriert: „Wissen Sie etwas Ungünstiges über das Vorleben meiner Tochter?“ — „Haben Sie sie nie in ihrer Behausung aufgesucht?“ — „Ihre Beziehungen waren also freundschaftliche?“ — Nun aber soll der Regierungsrat gar sein Ehrenwort geben. Zwar weiß er noch gar nicht worauf — aber das ist auf jeden Fall beleidigend. Und mit einigen verlegenen und verdrießlichen Worten, die darauf hindeuten, er sei ja zu finden, wenn man etwas von ihm wolle, empfiehlt er sich. Und nun weiß der Vater alles, und die zweite „große Szene“ spielt sich zur Abwechslung einmal hinter den Kulissen ab. Und alles das nur, weil Herr Doktor von Keller nicht so lange warten konnte, bis das Musikfest vorbei war und Magda ruhig auf ihrer Villa am Comersee oder ihrem Landgut bei Neapel saß. Es wäre zum Lachen, wenn es nicht gar so

ernsthaft wäre: um der traurigen Folgen im Stück und um der literarischen Ehre des Dichters willen. Die Szene selbst ist vortrefflich geführt: aber daß sie mit der unwahrscheinlichsten aller Voraussetzungen, oder besser so schlechtweg mit einer Unmöglichkeit erkauft werden mußte, das nimmt uns die rechte Freude an ihr. Hier spukt der Geist Wildenbruchs.

Nun gibt es zwar noch ein drittes Mauseloch, aus dem so geradeswegs der Tod den bedauernswerten alten Invaliden anspringt. Aber damit sieht es besser aus als es zunächst den Anschein hat; denn es ist sozusagen natürlich entstanden und nicht vom Dichter erst künstlich gebohrt. Es ist die schon erwähnte viel besprochene Frage, mit der Magda den ewigen Quälereien ein Ende machen will, die Frage, ob man sie denn jenem Keller noch auf den Hals laden dürfe? „Ich meine, ob er in meinem Leben der einzige war?" Man hat die Vermutung ausgesprochen, Magda spiegle ihrem Vater diese Möglichkeit nur vor, um nichts weiter hören zu müssen, also in einem gewissen tragischen Trotz und vielleicht auf die ruhig vorhergesehene Gefahr hin, nicht mehr lebend aus dem Zimmer zu kommen. Welch' ein Gefühl müßte sie dann aber zermartern, als der Vater, von dem Wort zerschmettert, sterbend vor ihr niedersinkt! In einem furchtbaren Schrei ein angstvoller Widerruf: es ist nicht war, Vater! — oder ihr Verstummen wäre völlig unbegreiflich. Dies Verstummen beweist aber zu gleicher Zeit ihre Schuld, oder wie man es nun noch nennen will. Wäre sie nach der Geburt ihres Kindes fern und frei vom Manne durchs Leben gegangen, so wäre diese Frau eine Heilige, und wir müßten von der Größe und Stärke ihrer Seele den Hauch verspüren, den wir jetzt vermissen. Und sie macht anderseits so viel verfängliche Andeutungen, sie spricht von dem Leben im großen Stil, der Betätigung aller Kräfte, dem Auskosten jeder Schuld und alle dem, was in die Höhe kommen und genießen heißt, daß ich nicht daran zweifle, daß in ihrer Frage Wahrheit liegt. Dem weiter nachzuspüren würde keinen Zweck haben. Daß sie kein Weib ist, das im Schlamm versinken kann, sagt uns ihr Wesen deutlich genug. Aber daß auch nach jener kurzen Liebeszeit noch ein anderer oder

ein Dritter ihren Leib besessen, das bezweifle ich nicht. Sie hat also nur das gesagt, was sie, zum äußersten gedrängt, sagen mußte. Es würde nichts geschadet haben, wenn Sudermann jeden Zweifel ausgeschlossen hätte. Ein kurzes bündiges Wort an rechter Stelle hätte genügt. Doch genügt auch diese Schlußfolgerung. Und wäre sie falsch, dann hätte uns Sudermann nicht die geputzte, großprahlerische und hysterische Diva, sondern eine wirkliche große Künstlerin und ein großes Weib schildern müssen. Dann trüge er also selber die Schuld. Dann hätten sich aber auch die nervösen Schauspielerinnen wahrscheinlich nicht mit solcher Inbrunst auf die Rolle gestürzt. Denn Hoheit und Größe vermag sie nicht so zu reizen wie dies fahrige Komödiantentum, das von allem etwas hat und gibt. Die Männer hatten ihren „Kean", und selbst die größten Schauspieler klammern sich an ihn. Die Damen haben dafür jetzt ihre „Magda": selbst im Repertoire der Frau Duse spielt sie ihre Rolle.

Auch in der „Heimat" verbünden sich Deutschtum und Franzosentum. Nur ist das Deutschtum, das „Gemüt" und die „Tiefe der Charakteristik" so schlecht bei dem Kompromiß gefahren wie das „deutsche Haus", und wieder hat die theatralische Kunst über die dramatische gesiegt. Selbst einige Schwankmätzchen werden von dem Dichter der „Frau Sorge" und des „Katzensteg" nicht verschmäht. Will man retten, was er verdorben hat, dann lasse der Schauspieler uns den alten Obersten in seiner altfränkischen Beschränktheit so bemitleidenswert und rührend wie möglich erscheinen, der Darsteller des Pfarrers verschone diesen mit den landläufigen pastoralen Gesten und Tönen, und die Magda möge denn in Gottesnamen größer erscheinen als sie ist. Wäre sie es schon bei dem Dichter, sie hätte dann für seine Muse gelten können, d. h. für die Muse seiner Bühnenkunst: eine große, tiefe Natur, ein deutsches Gemüt in „romanischer Farbengebung". So aber hieße das ihn kränken. Und ein Blick auf Regine Hackelberg läßt uns verstummen.

Es ist zu bedauern, daß der „Heimat", die trotz all ihrer Engen und Schwächen doch immer das imposante Werk eines großen Bühnendichters bleibt, nicht sofort ein zweifelfreieres Ge-

bild folgte. Aber der Erzähler hatte sich bei den ernsthaften Lesern durch seine Novellen nicht besser als durch seine zuerst veröffentlichten Romane zu empfehlen vermocht, und mit der breitspurigen Arbeit „Es war" verscherzte er sich auf ein Haar ihre Gunst. Das Problem, den schuldigen Helden, der um eines Ehebruchs willen vier Jahre lang auf die Segnungen der europäischen Kultur verzichtet hatte, trotz seines festen Willens der Sirene nach seiner Heimkehr zum zweiten Male ins Netz gehen zu lassen, hätte die allerintimste novellistische Behandlung, das subtilste Eindringen in die Herzenskammern des sündigen Paares verlangt und des breiten Hintergrundes der ostelbischen Junkerschaft dafür getrost entraten können. Selbst dann aber hätte ihm das rechte Interesse gefehlt, denn die Verführerin Felicitas ist ein so windiges Romanprodukt, daß man ihr nicht einmal die Einsicht in ihre eigne Verlogenheit und die Hölle in ihrer Seele zutraut. Ein elender Automat im Kostüm einer Halbweltdame, an dem alles, auch die Sinnlichkeit gemacht ist! Und dieser magren Konstruktion eines Weibes, dieser aufgestelzten Lüge, von der man sich nach den ersten fünf Minuten schon angewidert wegwendet, fällt der tapfere Recke Leo von Sellenthin noch ein zweites Mal anheim — und den Dichter hat nichts gewarnt? nichts vor der moralischen und ästhetischen Blamage, der er seinen Helden damit überantwortete? Und dieser Leo sollte im Ernst „nichts bereuen" müssen? und der Dichter nichts, der ihn doch damit allein schon unmöglich gemacht hat? Ich denke, Leo von Sellenthin sollte es sich wie Trast und Magda Schwartze, nur noch ein bißchen gründlicher als diese beiden, überlegen, ob es ihm nicht an jedem Grund fehlt, mit dem üblichen hocherhobenen Haupte abermals ein neues Leben zu beginnen. Diese Felicitas zieht aber nicht nur ihn, sondern auch seinen über die Maßen weiblich empfindenden Freund, ihren eigenen Gatten Ulrich in den Ruin: nicht damit allein, daß sie ihm sein Leben vergiftet, sondern damit vor allem, daß sie ihm das Armutszeugnis ausstellt, er solle in seiner sittlichen Zartfühligkeit den Fäulnisgeruch nicht wittern, den sie mit sich herumträgt. Und um desselben „miserablen" Weibes willen müssen

wir auch noch die Wahnprophetin Johanna über uns ergehen lassen und so manches romanhafte Detail, für das die frische innige kleine Hertha, ein paar kräftige Episoden und der kühn gewagte priesterliche Clown keinen ausreichenden Ersatz schaffen. Das Ganze ist Dutzendware — oder wenigstens eine Ware, wie sie ein paar Dutzend gesuchter Romanschriftsteller für das Durchschnittslesebedürfnis gebildeter Damen auch zu liefern vermögen. Für Sudermann aber ist dergleichen nicht gut genug, und es lohnte sich wirklich nicht, daß er sein Lieblingsthema, das der Wiederkehr, auch einmal verpfuschte. Der junge Schranden, der Kaffeekönig, Robert Heinecke und die italienische Sängerin kommen aus ihrer neuen Welt in die alte zurück und finden wie der Graf in Goethes „Hochzeitslied" „das Heimische schlimmer". Das tut auch der ostelbische Rittergutsbesitzer mit dem Adelsprädikat, der breiten Brust und dem Siegesbewußtsein. Er mußte kommen, damit der Roman „Es war" entstehen konnte. Eben deswegen aber wäre er besser in seiner neuen Welt geblieben.

Ein Glück, daß das Werk nicht neu, sondern bei seinem Erscheinen im Jahre 1894 schon zehn Jahre alt war. Man hatte demnach nicht nötig, über den Niedergang der Schöpferkraft des Dichters zu jammern, wie die guten Freunde es so rasch und gern tun, bei denen der Wunsch des Gedankens Vater ist. Anders aber stand es mit Sudermanns nächstem Drama, der „Schmetterlingsschlacht". Als sie in Berlin geschlagen war, schien der bekränzte Schöpfer der „Ehre" ein toter Mann zu sein. Am 6. Oktober 1894 geschah es, daß ihm das Publikum des Lessing-Theaters eine oft besprochene schmachvolle Niederlage bereitete, über die sich in der „Gegenwart" vom 13. desselben Monats dieser (leider nicht unterzeichnete) Bericht findet: „In dem wilden Tumult, der nach jedem Akte das Haus durchtobte, lag ein gut Teil radauluſtiger Roheit, aber mit Bedauern muß man zugeben, daß die Roheit der Zuhörer diesmal am Platze war, der Roheit des Autors gegenüber. Es war ein packendes, ja ein ergreifend tragisches Bild, wie die imponierend schöne Gestalt des gefeierten, gestern noch vergötterten Dichters langsam vor die

Rampe trat, wie er, totenbleich, verstört und vor Erregung zitternd, dem schneidend scharfen Zischen ringsum, den Hohnworten, die ihm entgegengeschleudert wurden, dem rasenden Lärm im Parkett, in den oberen und unteren Rängen standhielt, recht wie ein furcht- und tadelloser Edelmann; wie er dann, als das Haus sich rasch leerte und nur noch ein paar Freunde zurückblieben, die in verlor'ner Liebesmüh machtvoll Beifall klatschten, Fräulein Rettys Hand mit wehmütigem Lächeln an seine Lippen zog. Fräulein Rettys Hand, die doch, freilich ohne Verschulden der Darstellerin, dem brüchigen Drama den Todesstoß versetzte."

Auf die Frage, ob der Dichter der „Schmetterlingsschlacht" diese empörende Behandlung verdient habe, gibt es zur Antwort nur ein lautes und scharfes Nein. Ein Drama mit pöbelhaftem Geheul in die Grube zu versenken, ist auf alle Fälle unanständig, denn auch die toten Übeltäter können den Respekt verlangen, den wir dem Tode zu zollen pflegen. Aber Sudermann soll das Publikum durch seine Roheiten herausgefordert haben? Ja, wenn ich nur wüßte, wo? Es findet sich in dem Stück allerdings eine böse Szene: die kleine Champagner-Orgie, die Frau Else Schmidt, geborene Hergentheim, die wacklige Braut des braven jungen Winkelmann, mit ihrem Liebhaber, dem schnodderigen Handlungsreisenden Keßler, feiert, während ihr Backfischchen von Schwester, Angst und Sorge im Herzen, die dame d'honneur spielen muß und halbtrunken darüber einschläft. Es spricht überdies nicht für die Hergentheimschen Damen, daß sie dem armen kleinen Wesen zumuten, die Schuld der edlen Else auf sich zu nehmen, damit das Verlöbnis mit dem Erben des Hauses Winkelmann nur ja nicht zurückgehe. Aber seit wann ist denn das Publikum der Weltstadt so prüde geworden, daß es sich daran stoßen sollte, während es weit schlimmere Dinge in der „Ehre" (die Anbetung der heiligen Alma), „Sodoms Ende", der „Haubenlerche" usw. usw. ertragen und beklatscht hatte? Hat es sich an der schamlosen Verführungsszene in Ibsens „Klein Eyolf" so stark geärgert, daß es das Stück wie ein siamesischer Elefant einen Verurteilten in den Grund gestampft hätte? Durchaus nicht. Also auf diesem Grunde sind die Äpfel nicht gewachsen, mit denen

man den Dichter an jenem geräuschvollen Abend in Gedanken bewarf. Ästhetische Gründe waren es noch weniger — denn seit wann mißt die plumpe Masse des Publikums ein Kunstwerk mit ästhetischem Maße? Man hatte eben bei der Première seine Rechnung nicht gefunden: nicht das vollgerüttelte Maß von Knalleffekten, Pikanterien und Gesinnungsphrasen, keine Nervensensation, keine Augenweide, keine erotischen Geißelungen, keine lüsterne Mystik. Mit andren Worten: man hatte sich gelangweilt, und dafür mußte der Autor büßen.

Also wäre die „Schmetterlingsschlacht" vielleicht ein gutes Stück? Ach nein, das ist sie nicht geworden! Aber sie zeigt das ehrliche Bemühen des Dichters, einmal mit einer bloßen Darlegung der Lebensverhältnisse eines bestimmten Kreises auszukommen, ohne auf theatralische Effekte hinzuarbeiten, deren Unstichhaltigkeit die Kritik ihm so oft vorgeworfen hatte, und das wäre wohl der Anerkennung wert gewesen, auch wenn das Resultat noch so viel zu wünschen übrig ließ. Ein klein wenig hatte Sudermann es damit ja schon in „Sodoms Ende" versucht, aber der faule Braten mundete einem unverdorbenen Gaumen dort so wenig wie die scharfen französischen Zutaten, und einfach und an künstlichen Effekten arm wird niemand die Tragödie von dem entnervten Maler Janikow nennen wollen. An diesen Hilfen fehlt es aber der „Schmetterlingsschlacht" wirklich. Das Stück befleißigt sich einer großen Schlichtheit und der Kunst, aus dem „Milieu", d. h. aus der äußeren Lebenslage seiner Menschen heraus ihr Wesen und ihre Konflikte zu erklären und zu entwickeln. Das Unglück war nur, daß Sudermann einen an sich so wenig ausgiebigen Stoff dazu gewählt, und daß er ihn nicht tief genug erfaßt, sondern nur flüchtig an der Oberfläche gestreift hatte. Zudem war der Stoff wieder einmal von Haus aus episch, und ohne starke theatralische Hilfen sind solche Dinge der Bühne erfolgreich nie zu gewinnen. Die Folge war, daß die Handlung, solcher Stützen beraubt, nun matt dahinschlich. Aber auch die Charaktere interessieren nur wenig. Die unauffälligen theatralischen Vorgänge hatten die Kraft des Verfassers zur Hälfte brach gelegt. Er konnte seinen Geist nicht blitzen, sein feuriges Tem-

perament nicht sprühen lassen. Er schilderte gewöhnliche Menschen mit gewöhnlichen Mitteln: einen hartherzigen Kaufherrn und Podagristen, ordinärer noch und weniger amüsant als Töpfers vortrefflicher Timotheus Bloom in „Rosenmüller und Finke", den üblichen Berliner „Bonvivant", einen frechen Schwerenöter, wie ihn das Leben und die Possenliteratur schon lange kennt, und nur in der Gestalt des verschüchterten und vom Vater niedergehaltenen Sohnes finden sich ein paar zartere und feinere Töne. Aber gerade diese Figur, aus der in der Erzählung ein rührendes Menschenbild hätte werden können (siehe „Frau Sorge"), spielt auf dem Theater eine unglückliche Rolle. Über einen verlegenen und ungelenken Jüngling auf der Bühne pflegt das Publikum zu lachen, unmännliche Zaghaftigkeit verachtet es. Der Novellist vermag solch ein Vorurteil zu zerstören, dadurch daß er uns in das Herz seines Helden einen tiefen, lange verweilenden Blick gewährt. Dem Dramatiker fehlt es dazu an Zeit. Und die Gelegenheit, die ihm die Handlung ließ, hat Sudermann nicht zum vollen ausgenutzt.

Das hindert das Anerkenntnis nicht, daß die andre Hälfte des Stücks, das Haus Hergentheim, die trefflichsten Keime zu mancherlei dramatischen, tragischen und komischen Verwicklungen enthält, und es ist nicht genug zu beklagen, daß Sudermann so wenig aus ihnen gemacht hat. Die Mutter, die die Fetzen einstigen Wohlstandes mühsam zusammenhält, darbt und borgt und doch Gesellschaften und Bälle besucht, um ihre drei Töchter an den Mann zu bringen, könnte der Mittelpunkt einer blutigen Satire werden, eine Wortführerin im Kampf gegen die konventionellen Lügen — aber weder nach der tragischen, noch der komischen Seite hin hat der Autor sie scharf genug angeschaut. Flau und lau! So daß er sich selber nicht wenig wunderte, als Frau Helene Hartmann an der Wiener Burg mit der großen Standrede, die die hin- und hergezerrte, in ihren Hoffnungen immer wieder getäuschte Frau dem alten Winkelmann hält, eine ganz gewaltige tragische Wirkung erzielte.

„Ob ich mich schäm', Herr Winkelmann? Wegen all dem Lug und Trug, Herr Winkelmann? Nein, ich schäm' mich schon nicht

mehr . . . Ich hab zu viel betteln und runterschlucken müssen im Leben . . . Es ist so schwer gewesen, die Kinder so weit zu bringen . . . Wissen Sie denn, was ein Pfund Fleisch kostet, Herr Winkelmann? . . . Wissen Sie, was ein Pfund Margarinbutter kostet? Das ist auch teuer, Herr Winkelmann! Und seh'n Sie, Sie zahlen für's Dutzend Fächer sechs Mark. Und um ein Stück zu kopieren braucht man'n halben Tag. Da gibt's noch kaum das Sattessen . . . . . Aber wenn Sie denken, Herr Winkelmann, weil ich hier so als schlechte — so — so — ganz schlecht vor Ihnen steh', daß ich deshalb mit Ihnen tauschen möcht'! Ich weiß doch, wofür . . . Ich hab' doch meine Kinder und ich hab' sie doch so weit . . Aber Sie? Fragen Sie doch Ihren Sohn, warum der wieder weg will, warum der lieber dienen geh'n will. Nehmen Sie sich in Acht, daß Sie nicht einmal schreien nach einem Menschen und sich die Arme ausrecken — und es wird keiner da sein. Nein, Herr Winkelmann, ich tausch' nicht mit Ihnen. Und wenn der liebe Gott zu mir sagt: „Mach's noch einmal durch", ich mach's ruhig noch einmal durch — alles — mit allem Elend — und aller Bettelei — und allem Rausgeworfenwerden und allem — allem!"

Ich lernte das Stück im Buch erst kennen, nachdem ich die Wiener Aufführung gesehen, und frage mich noch, was die ausgezeichnete Künstlerin mit der Stelle denn anders hätte anfangen sollen. Sie fühlte heraus, was darin schlummerte, und mochte denken, der Dichter habe darauf gerechnet, daß die Schauspielerin die blassen Formen des Originals mit ihrem eignen warmblütigen Leben ausfüllen werde. Und der Eindruck zersplitterte sich dabei nicht im geringsten. Nie ist wenigstens mir das Gefühl gekommen, Frau Hartmann habe des Guten zu viel getan, als sie dem alten Goldbonzen, der (in Baumeisters Gestalt) wie eine rudis indigestaque moles im Lehnsessel thronte, den lang gesparten Groll gegen das Schicksal ins Antlitz schleuderte. Der Charakter blieb vielmehr durchaus einheitlich. In all den schimpflichen und lächerlichen Lagen, in die die arme Frau gerät, bewahrte sie immer noch die guten Formen ihres Standes, und durch die närrische Maske, die die Verhältnisse sie vorzunehmen zwingen, glaubte man ihre verstohlenen Seufzer zu hören. So wies sie den Dramatiker erst darauf hin, was sich alles hinter seinem Stoff verbarg. Solche Lichter vermochten ihm nun zwar die ältesten Töchter der verwitweten Steuerinspektorin nicht auf-

zustecken (Fräulein Wilhelmine Sandrock, Adelens unberühmte Schwester, gab die Dame Schmidt sogar unerhört schlecht, und die dumme Laura (Frau Hruby) ist eine öde Theaterpuppe, aber die reife Kunst der Frau Stella Hohenfels rettete ihm auch den Backfisch Rosi und gab ihm und der vermeintlich ganz verzeichneten Figur damit recht — wenigstens zum Teil. Es ist nichts Ungewöhnliches, daß die jüngeren Geschwister die Liebesboten der älteren spielen müssen, und ich halte es in der Sphäre des Hergentheimschen Hauses, das sich nur durch Lügen über Wasser zu halten vermag, für nahezu selbstverständlich, daß die gute Rosi davon keine Ausnahme macht. Und warum soll sie sich dabei den Kern ihres Herzens nicht rein erhalten haben? Ein Klärchen Fröhlich ist sie ja Gott sei Dank nicht. Sie bekommt allzu früh eine Ahnung von der Schlechtigkeit der Welt und merkt, daß in Gott Amors Hause viele Kammern sind. Aber eine phantasievolle Natur, wie sie es ist (sie ist die Zeichnerin der eigentümlichen Schmetterlingskämpfe, die dem Stück wohl oder übel den Namen haben geben müssen), kann sie auch an ihren Lügen und Botengängen ein gewisses Vergnügen empfinden (zumal in ihrem Alter!) und doch im Grunde ihres Herzens keusch geblieben sein. Und es belastet nicht sie, sondern die Ihrigen, daß sie falsches Spiel mit Keßler und ihrem Max spielt, dem ehrlichen Max, der sie zu guter Letzt als Braut heimführen darf. Und für diese (die Mutter und Schwester) tritt als Verteidigerin wiederum die Armut in die Schranken, die nach Gut und Böse nicht mehr fragt, sondern die geplagten Frauen über alle feinen Rücksichten des Herzens hinweg auf ihr Ziel hetzt: einen Mann, einen Mann! Auch in Rosis kindliche Seele hat das graue Gespenst seinen Schatten geworfen. So ist sie in ihrer Vielfältigkeit doch eine verständliche Einheit, eine rechte Backfischnatur, nicht so reich, tief und — groß, möchte man sagen, wie Ibsens Hedwig Ekdal, aber in ihrer engeren und geistig dürftigeren Welt eine glaubhafte Gestalt, die leicht zu einer tragischen Hauptfigur hätte werden können, wenn Sudermann sein Thema überhaupt tragisch hätte nehmen wollen. Daß er es nicht getan, braucht man ihm nicht vorzuwerfen. Aber auch eine gute Tragikomödie hat er aus dem

Stoff nicht geformt. Eine bloße „Komödie" aber konnte sein Stück mit seinem ernsten Hintergrunde nie werden — und doch hat er es so genannt. So hat er denn eben doch nicht recht gewußt, daß er etwas mehr als einen Kiesel in seiner Hand hielt. Er hätte seiner Gesellschaft sonst wohl auch nicht noch den törichten Oberlehrer Kosinsky zugesellt, den „Mann aus den Räubern", den kleinen Apothekerlehrling, der farblos ist wie das ganze Stück, und den Commis voyageur, den Herr Mitterwurzer spielte — und das hätte allein schon genügt, der „Schmetterlingsschlacht" in Wien den großen Erfolg zu sichern, der ihr an andren Orten nicht beschieden war.

Ich habe früher schon einmal Gelegenheit genommen (in dem Märzheft von „Nord und Süd" 1895) für das matte und halbschlächtige Werkchen eine kleine Lanze zu brechen, trotzdem ich mir schon damals sagte, daß es der Kritik die gefährlichsten Blößen darbietet: aber ich hielt seine breite Gegenständlichkeit, seine verschwommene Gestalt, den leichten Fäulnishauch, den ich ihm abspüre, für Anzeichen einer bedeutsamen Umbildung. Das Stück schien mir einem verwesenden Saatkorn zu gleichen, aus dem ein neues Leben sprießen sollte, eine für seinen Dichter neue Kunst, die nur erst Zeit gebrauchte sich auszuwachsen. Ich glaubte, der begabte Mann lasse seine straffe, wirkungsreiche Theatralik mit voller Absicht fahren, um desto gründlicher und liebevoller in die Tiefe seiner Charaktere schürfen zu können, und erwartete von seinem nächsten Werk die Bestätigung meiner Hoffnungen. Es war das „Glück im Winkel", das er aus leicht begreiflichem Groll den Berlinern zur Erstaufführung versagte und statt dessen, wie zum Dank für die gewonnene „Schmetterlingsschlacht", dem Wiener Hofburgtheater überließ, auf dem es denn auch am 11. November 1895 eine ruhmreiche Aufführung erlebte und einen kräftigen Erfolg davontrug. Adele Sandrock gab die Elisabeth, Mitterwurzer den Röcknitz (den er später auch im Berliner Lessing-Theater spielte), Sonnenthal den Wiedemann.

Daß Sudermann mit dem „Glück im Winkel" in technischer Beziehung die mit der „Schmetterlingsschlacht" eingeschlagene Fährte weiter verfolgte, war auch sofort klar. Gegen Drama und

Theater lehnt er sich in dem neuen Werk noch weit stärker auf. Er vernachlässigt anscheinend Technik und Komposition, die nichts mehr von der Sicherheit und der angespannten Kraft, von der „Verve" und dem „Elan" (hier müssen schon die französischen Schlagwörter helfen) seiner ersten Schauspiele verraten. Er entläßt uns mit einem Bündel von Rätselfragen, auf die er uns die Antwort schuldig bleibt, bricht sein Drama ganz ungeniert an irgend einer, ihm passend, dem Zuschauer aber möglichst unpassend erscheinenden Stelle ab und schickt uns, ohne die Hauptsache ausgetragen zu haben, nach Haus. Dafür aber vertieft er sein Problem, steigert die innere Kraft seiner Charakteristik weit über den Durchschnitt seiner früheren Dramen hinaus und leitet aus dem inneren Rapport der beiden Hauptfiguren zueinander ohne alle künstlichen Mittel eine Szene her, die alles Dramatische, was Sudermann bis dahin geschaffen, hoch überragt.

Auch die äußeren Voraussetzungen, die dieses kleine Meisterstück seiner Kunst ermöglichen, spielen sich dem Dichter mit natürlicher Leichtigkeit in die Hände. Eine heißblütige und hoheitvolle Mädchennatur ist vor ihrer Neigung zu einem sinnlich-brutalen Kraftmenschen aus dem Kreise der „Edelsten der Nation" in die Arme eines alternden Schulmeisters geflüchtet, der den Überjüngling dereinst als Kandidat unterrichtet hat. Verwaist und arm hat sie sich seit ihrem zwölften Jahre bei vornehmen Verwandten herumstoßen müssen, das richtige herrenlose Gut, vom Bahnhof abgeholt, zum Bahnhof zurückexpediert. Zwei Jahre hat sie bei ihrer Freundin Bettina, der späteren Frau ihres Bedrängers gehaust, des brünstigen Holofernes-Röcknitz. Da hat der jetzige Rektor einer dreiklassigen Mittelschule sie in einer Nacht weinend hinter der Neptunsgrotte im Schloßgarten gefunden, sich von ihrer Verlassenheit erzählen lassen, um sie geworben — und nun hütet sie als Frau Rektor Wiedemann das bißchen Glück, das sie in den stillen Winkel geschleppt, wie Elstern Blankes verbergen und hüten. Sie scheint also mit ihrem Lose mehr als zufrieden zu sein. Gütig und liebevoll gegen ihren Mann und ihre Stiefkinder, wird sie von allen schwärmerisch wiedergeliebt, und das blinde Lenchen, des Rektors Älteste, meint sogar, es

klinge wie Harfen im Hause seit den drei Jahren, da Frau Elisabeth drinnen walte. Freilich so ganz ruhig wie sie scheint, ist sie nicht, denn sie gehört zu den Starken, die sich selber bezwingen können. Als ein schnüffelnder Schulinspektor ihrem Glück auf den Grund kommen möchte, verrät sie in der langen Standrede, die sie ihm hält, dem feiner Horchenden, daß sie etwas verbirgt, daß sich unter ihrer stolzen und doch so sanften und ruhigen Hülle Flammen regen, denen ein meisternder Wille den Ausweg nicht für immer wird sperren können. Und wirklich, als jener Übermensch, der Baron von Röcknitz, wieder in ihre Kreise tritt und sein Quartier in der Rektorswohnung aufschlägt, fällt sie seiner imponierenden Männlichkeit, die ganz noch von der Erinnerung an sie zuckt und glüht, in jener großen lebhaft pulsierenden Szene für einen kurzen Augenblick zum Opfer. Sie sinkt dem immer noch heiß geliebten Manne jauchzend in die Arme und in einem einzigen langen Kusse genießt sie das durch lange Jahre still ersehnte und doch scheu gemiedene Glück. „So sieht er aus! — So hab' ich ihn. Einmal! Einmal!" stammelt sie, mit irren Augen sein Antlitz in sich trinkend. Von der Hoffnung dieses Augenblicks hat sie diese drei Jahre lang gezehrt, und sie würde nicht haben leben können, ohne ihn zu ersehnen. Nun ist er gekommen, nun war er. Und nun ist es damit auch für immer vorbei. Die Bacchantennatur in ihr hat, ein einziges Mal nur, ihr Recht eingefordert — jetzt erhebt die Madonna in ihr abwehrend die Hände. Zwischen ihnen gibt es auf der weiten Welt kein Wiedersehen mehr, wenn sie den Mut haben wollen, weiter zu leben. Und da Röcknitz dies Wiedersehen erzwingen und aus dem Augenblick ein Leben machen will, ist sie bereit, aus ihrem Wort die Folgen zu ziehen. Sie fühlt sich und ihr Haus befleckt, und anstatt dem Verführer mit ihrem arglosen Manne, den Röcknitz zu seinem Verwalter machen möchte, auf sein Schloß zu folgen, will sie den Weg in den Fischteich wählen.

Es ist nun ganz wundervoll, daß mit demselben Augenblick, in dem sich vor der Frau der Abgrund öffnet, von dessen Rande weg sie die Frucht gepflückt, der Mann alles gewonnen zu haben glaubt. Er frohlockt in seiner sinnlichen, sie schaudert in ihrer

sittlichen Natur. Je mehr sie schaudert, desto brutaler fordert er, und anstatt sie damit vollends für sich zu gewinnen, rückt er ihr nur immer ferner. Und immer deutlicher wird ihr, was ihn von ihr trennt, und daß es dasselbe ist, was sie zu ihm hingetrieben: die unbändige Stierkraft seiner Natur. Ehe sie ihre Sehnsucht noch in der einzigen Umarmung gestillt hat, überhört ihre adlige Seele die fürchterlichen Roheiten, die er vor ihr auszukramen die Stirn hat. „Ich will Weiber — ich brauche Weiber — — — ich kann ohne Weiber nicht leben." Es ist gewiß ein heilloses Wagnis, diesen Plural einer Frau zu bieten, die man gewinnen will, einer Frau von dem Edelblut dieser Elisabeth — aber er wagt es, weil „er sie ja alle hat", wie seine vernachlässigte kleine Frau selber bekennen muß. „Ich hab' Sie an mich reißen wollen Tag für Tag" — aber er ist ein Raubtier, das Mitleid hat; er wußte, „es wäre Ihr Tod gewesen". Er hat seine Bettina „zum Teufel jagen" wollen, denn nicht seine Dirne, sondern seine Frau sollte Elisabeth werden. „Sie sind nicht aus dem Holz gemacht, aus dem man Courtisanen schnitzt." Und er redet sich nun ein, er wolle sich nur sein Leben retten, wenn er sie um sich zu haben verlange, mit ihrem Mann, dem künftigen Gutsinspektor, mit ihren Kindern. Kann sein, er glaubt es wirklich. Kann sein, er fühlt sich wirklich verantwortlich für ihr jetziges Los, das er ein „Kaputtgehen" nennt, und glaubt wirklich, er müsse und könne gutmachen, was er an ihr gefehlt, trotzdem ein subtiles Gewissen sonst seine Schwäche nicht ist. Und daß er ihr nie wieder von Liebe sprechen will, mag gleichfalls sein ernstlicher Vorsatz sein. Er schwört ihr es wenigstens mit den heiligsten Eiden. Aber was bedeuten Vorsätze, was Eide für solch' einen verliebten Roland? Er will sie nicht brechen, aber sein Blut bricht sie, das schäumend wie ein Wildbach alle Hindernisse zu Boden reißt. Und als Elisabeth, ganz in seinem Bann, all seinen Bitten und Beteuerungen das Wort entgegensetzt, daß sie ihn liebe und daß eben darum aus seinen Plänen nichts werden könne, da überhört sie auch noch den wilden Ruf, der sich hinter seinem Schrei „Elisabeth!" verbirgt und der aus seinem „Endlich! Endlich!" wie eine Siegesfanfare gellt, den Ruf: Gewonnen!

für immer!, der ihren Klageschrei: Verloren! für immer! furchtbar übertönt. Jetzt aber gehen ihr auch die Augen auf. Denn jetzt bricht die Bestie aus ihm hervor; mit dem letzten Rest von Junkerdressur ist es am Ende. Zynischer noch als sein Eingeständnis von den Weibern, ohne die er nicht leben könne, wirkt die freche Schmeichelei, die er der Armen ins Gesicht schleudert: „Herrgott, Weib, du, du, du, — küssen kann das Weib!" Wir hören und sehen nichts mehr als viehische Kraft. Schaudernd weicht Elisabeth vor seiner Umarmung zurück, und der Freiherr von Röcknitz auf Witzlingen muß sich kopfschüttelnd gestehen, daß man die Weiber nicht auskennt. Er steht vielleicht zum ersten Male vor dem Rätsel, daß die Seele einer Frau stärker sein kann als die Sinne eines Mannes.

Der Schlußakt zieht aus dieser großartigen Szene nur die Konsequenzen. Röcknitz fordert, drängt und wird mit jedem Wort brutaler. Er zeigt ihr die Faust, die gewohnt ist zu halten, was sie hält. „So hab' ich dich jetzt, damit du weißt . . . . Und loslassen tu' ich dich nicht mehr, da sei du sicher." Er macht sich aus der Drohung nichts: „Spielen lass' ich nicht mit mir . . . Ob der Bettel hier in die Luft fliegt oder nicht, ist mir höchst egal". Und nicht zufrieden mit seinen Roheiten, begeht er auch die bodenlose Gemeinheit, die fast schon gebrochene Frau damit zu schrecken, er werde ihrem Manne sagen, was heute zwischen ihnen vorgegangen. „Hier — gleich auf der Stelle. In zwei Minuten, das kannst du erleben." Er reckt sich triumphierend, als Elisabeth sich scheinbar fügt, und da er dann „galant bis zur Schwäche" bis morgen mit dem Pachtvertrag warten will, kommt ihm wohl das Mißtrauen, die im unredlichen Spiel Gewonnene könnte sich ihm durch die Flucht entziehen wollen — weiter aber reicht sein Fingerhut von Gehirn nicht. Und sein eignes Empfinden? Was weiß das von den Selbstquälereien und den Verzweiflungskämpfen einer großen Natur, für die das Wort Pflicht kein leerer Schall ist? Er geht also ruhig schlafen und ruft ihr noch von der Tür her ein zärtliches „Gute Nacht" zu.

Unterdessen rüstet sich Frau Elisabeth zum letzten Gange.

Der Rektor, der gewarnt ist, vertritt ihr den Weg, und jetzt beginnt eine Unterredung, die psychologisch ebenso wunderlich und lückenhaft wie jener Auftritt mit Röcknitz bei aller Größe und Kühnheit einfach und folgerichtig ist. Wiedemann glaubt nämlich, seine Frau habe ihn nun endlich satt und wolle sich bei Nacht und Nebel aus dem Staube machen — von ihrem Verhältnis zu Röcknitz und ihren Selbstmordgedanken weiß er nichts. Schon im ersten Akt hatte er eine seltsame Bemerkung fallen lassen, aus der man folgern durfte, daß er seine Ehe nur als eine Art ehrbaren Konkubinats auffasse, das Frau Elisabeth jeder Zeit lösen könne. Wie sonderbar! Dieser Wiedemann? Seine Gründe aber sind beileibe nicht frivol — sie sollen es wenigstens nicht sein. Er hält sich vielmehr des Glücks, dies herrliche Weib zu besitzen, nicht für würdig. „Ich dachte nur: dauert's, so lange es dauert . . Hilfe braucht sie, sie wird wieder stark werden in der Stille. Und dann soll sie in Gottes Namen den Staub meines Hauses von ihren Füßen schütteln. Und wenn ich sie bloß ein Jahr für mich hab'. Das wird übergenug sein für ein ganzes Leben . . . Und nun dauert's schon an die drei Jahre." Das ist aber, trotz allen Großmuts und aller Resignation doch eine Auffassung von der Ehe, die man dem Rektor einer dreiklassigen Mittelschule nicht zutrauen sollte und von der eine „Pflichtennatur" wie Frau Elisabeth jedenfalls weit entfernt ist. Merkwürdig nur, daß sie darauf nichts zu erwidern hat als das bescheidene Wort, sie sei keine verwunschene Prinzessin, sondern ein ganz gewöhnliches Menschenkind. Aber warum stellt sie ihn wegen der Beleidigungen nicht zur Rede, die er ihr mit der Unterstellung zufügt, sie könne ihn und die Kinder plötzlich verlassen, wie es ihr eben beliebt? Sie hört darauf nur nicht hin und wird erst stutzig, als er bei einem verfänglichen Wort leise zusammenzuckt, dem Wort, es hätten alle auf Bettinas Ahnenschloß für sie geschwärmt, „besonders die Männer". Da vermutet sie denn doch, daß er ihr etwas verberge, und sie erinnert sich, daß er seiner Werbung hinter der Neptunsgrotte die Bitte hinzugefügt, ihm „nichts zu erklären, sondern alles begraben sein zu lassen". Was denn? Der dritte Akt schafft Klarheit. Wiedemann hat

zwar nicht im entferntesten geahnt, daß sie damals vor demselben Menschen geflohen ist, vor dem sie jetzt flieht, aber als sie ihm in großartiger Offenheit bekennt, sie habe sich Röcknitz an den Hals geworfen, hier, in ihrem eignen Hause, als sie sogar in ihren Bekenntnissen weiter geht als sie bei strenger Selbstprüfung dürfte — da öffnet er endlich die lang verschlossenen Lippen. Zwar das Tor ist offen — und Elisabeth kann gehen wohin sie will. Weil sie aber glaubt, mit dem Makel auf der Seele nicht länger unter seinen Augen leben zu können, beichtet er ihr, daß er — nicht nur ihre Seele, sondern auch ihren Leib längst für bemakelt gehalten habe, als er sie heimführte. Er hat also hinter der Neptunsgrotte im Schloßgarten nur darum den Mut gehabt, den Blick zu ihr emporzuheben, weil er sie für eine Verlorene gehalten hat. Das heißt: er hob sich sein Glück aus dem Schmutz auf.

Und die Wirkung dieses verblüffenden Geständnisses? Die stolze, reine Elisabeth, die Bacchantin mit der Madonnenseele, starrt ihren Gatten nicht entsetzt oder zum mindesten ungläubig an. Sie, die auf des Rektors Frage „Bist du seine Geliebte gewesen" nur die Antwort bereit hat „Dann wär' ich nicht hier", sie wundert sich jetzt weder, noch fühlt sie sich gekränkt. Nein, sie wird gerührt. Sie schmiegt sich an ihn und spricht das hoffnungsvolle Wort: „Mir ist, als seh' ich dich heut zum erstenmal!" Also von Verachtung keine Spur. Und der Mann wäre wirklich nicht verächtlich, der nur nach wurmstichigen Pfirsichen zu langen wagt, weil ihm die gesunden zu teuer sind? Ist das Samariterwerk, mit dem er die Trostlose rettete, nicht zugleich eine elende Feiglingstat? Und eine Seele wie die dieser Frau sollte die moralische Misere, die sich ihr damit bloßstellt, fortan ertragen können? Müßte der kleine Mann unter dem Blick ihrer großen Augen nicht vergehen? Nein, glaubt der Dichter, nichts von alledem, und er mutet uns noch zu, den Jammermann rührend und erhaben zu finden. Er wächst in Elisabeths Augen, statt ganz zusammenzuschrumpfen. Das glaube wer kann. Und wie leicht hätte es dem Dichter werden müssen, den armen verkümmerten Schulmeister aus dem moralischen Kampf, den er in

Elisabeths Seele mit dem muskulösen Röcknitz zu leisten hat, als den Sieger hervorgehen zu lassen: einen scheinlosen schlichten Mann, der in seiner einfachen treuen Pflichterfüllung auf den verwandten Zug in ihrer Natur trifft und der kraft seines geistigen Adels den Junker von der Art Leo von Sellenthins, den Sprößling des alten Raubrittergeschlechts in den Sand streckt. So pflegt das Publikum den Rektor in der Tat auch aufzufassen, aber nur darum, weil es seine Bekenntnisse während der Aufführung nicht versteht und den Feigling in ihm nicht wittert. Seine selbstlose Treue greift den Zuschauern ans Herz. Er siegt mit sittlichen Waffen über seinen Gegner, der einst in Elisabeths Nähe etwas Besseres gewesen sein mag, jetzt aber nur noch auf die Stärke seines tierischen Triebes pocht — und doch ist der brave Wiedemann, nachdem er sein fürchterliches Geständnis abgelegt, in Wahrheit von jenem aus dem Sattel gehoben worden. Denn Röcknitz selbst hat doch vor Elisabeths strenger Jungfräulichkeit einst gebändigt haltgemacht — und Wiedemann hält sie ohne weiteres für eine Gefallene, schweigt davon und macht sie eben deswegen zu seiner Frau. Schade, daß wir an den günstigen Erfolg seiner Enthüllungen glauben sollen und so, moralisch und ästhetisch verwirrt, kopfschüttelnd von dem Stücke scheiden müssen.

Damit aber nicht genug. In dem schwächlichen Schulmeister sollen wir zuguterletzt auch noch so eine Art Tierbändiger erblicken. Er schickt seine Elisabeth zur Ruhe und gibt ihr die trostreiche Versicherung: „Morgen früh wird unser Haus rein werden; dafür laß mich sorgen", das heißt: Röcknitz fliegt hinaus, Hals über Kopf, so oder so. Ja, was denkt denn nur Herr Rektor Wiedemann? Er will dem Athleten in Boxerstellung gegenübertreten? Als würde der, wie wir ihn kennen, sich auf den ungleichen Kampf überhaupt einlassen! Elisabeth freilich kann und wird das „Ja", mit dem sie Röcknitz entlassen, am andern Morgen in ein starres großartiges „Nein" verwandeln, aber der gute Rektor wird seinem einstigen Schüler durch nichts imponieren können, und dieser wird über die Enthüllung, die jener seiner Gattin gemacht, höchstens eine grimmige Lache aufschlagen, wenn er den Armseligen nicht kurzweg zu Boden schlägt. Nur Kraft und

Ohnmacht stehen sich gegenüber, und unter diesen kann nur eine die Siegerin sein. Dieser Frage aber muß nachgespürt werden, denn sie gehört mit zu dem Problem des Stücks, das nicht eher zu Ende ist, als bis wir auf die aufgeworfenen Zweifel die letzte erschöpfende Antwort erhalten haben. Röcknitz oder Wiedemann, aut-aut, und wie Sudermann seinen Herkules einmal angelegt hat, kann es nur noch auf eine physische Leistung ankommen. Oder sollte Röcknitz schließlich doch noch vor dem höheren und reineren Willen der Frau in die Kniee sinken und seine rüden Instinkte unter den Bakel seines früheren Lehrers beugen, den er ja zu schützen vorgibt? Vielleicht — nur glauben wir nicht eher daran, bis wir mit Aug' und Ohr Zeugen seiner Bändigung geworden sind. Und Sudermann hat sich weislich gehütet, die Quadratur des Zirkels zu versuchen. Er geht der Lösung höflich aus dem Wege und erklärt das Stück für beendigt.

Es wäre eine übel angebrachte Nachsicht, sich damit zufrieden zu geben und den Dichter von seiner Pflicht, das Stück zu schließen, artig zu entbinden — es müßte dann sein, daß auch er aus der verflossenen naturalistischen Not einmal eine Tugend hätte machen und proklamieren wollen: ein Stück brauche nicht zu enden. Das aber ist ihm nicht zuzutrauen, denn dazu ist er viel zu sehr Künstler. Aber es würde sich nur um eine Spektakelszene handeln können, meint ein Freund des Dichters, und warum man darnach Verlangen trage? Verlangen — durchaus nicht. Und es ist des Dramatikers Schuld, wenn er uns nach der Anlage seines Schauspiels nichts als eine Spektakelszene zu bieten haben würde. Sei dem aber wie ihm wolle, das Stück muß enden, und prinzipiell ist es gleichgültig, wie. Ein Beweis großer Kurzsichtigkeit aber würde es sein, wenn man etwa die „Heimat" zur Vergleichung heranziehen und den ungeschriebenen Schluß des „Glücks im Winkel" mit der ungeschriebenen Szene Schwartzes und seiner Tochter Magda am Schluß des dritten Aktes vergleichen wollte, denn dort handelte Sudermann ungemein weise, als er die Auseinandersetzung hinter die Szene verlegte, da wir alles Tatsächliche bereits in der Szene Magdas mit dem Regierungsrat erfahren hatten — ohne Wiederholungen

hätte es aber in der vermißten Szene gar nicht abgehen können. Anderseits stand dem Oberstleutnant noch ein unvermeidlicher Auftritt mit der Tochter bevor: ein zweiter technischer Grund für den Dichter, sich und uns jene Szene zu ersparen. Nur auf das Entbehrliche dürfen und müssen wir im Drama verzichten, und wenn ich stark betone, daß wir über den Schluß eines Schauspiels nicht hinaus zu grübeln brauchen, so fordre ich doch eben so bestimmt, daß der Hauptkonflikt des Stücks völlig erschöpfend ausgetragen sei. Es braucht nicht gerade auf die radikale Weise Shakespeares und durch den Schnitter Tod oder den gefälligen Hymen zu geschehen. „Lear", „Othello", „Hamlet" und „Romeo und Julia" sind zu Ende, auch „Wallenstein" und „Maria Stuart", aber die „Räuber" auch, trotzdem Karl Moor noch lebend die Bühne verläßt, auch der „Prinz von Homburg" und Hebbels „Judith", auch der „Erbförster" (ohne den Schluß) und Hauptmanns „Fuhrmann Henschel", ohne daß über die Verderberin des guten Willem nach altem Rezept Gericht gehalten wäre. Im „Glück im Winkel" ist aber Röcknitz geradezu der Erreger des Konflikts, und dieser bleibt bestehen, so lang er den Kampf nicht aufgibt. Hätte Elisabeth sich ihm durch den Tod entzogen, so wäre es mit Streit und Leid vorbei — aber zu einem tragischen Ausgang boten die Verhältnisse keinen Anlaß. So mußte denn ein andrer Ausweg gefunden werden, und den mußte Sudermann uns zeigen. Wiedemanns Drohung, er wolle für die Reinigung seines Hauses schon sorgen, ist uns eitel Renommisterei. Wir sind also, als der Vorhang fällt, und würden auch am nächsten Morgen gerade so weit sein, wie abends zuvor. Wahrscheilich muß gar noch der Landrat einschreiten, der in der Ferne des Stücks einmal wie ein Meteor auftaucht, wohl gar mit Hilfe der Gendarmerie, vielleicht — aber was geht das uns an. Gute Ratschläge kommen jetzt zu spät.

So schließt denn das Stück, das in der Mitte eine Höhe erreicht, die auch das Beste in Sudermanns Dramen noch beträchtlich übersteigt, wieder einmal nicht nur unklar und verworren, sondern schlechtweg unmöglich, und wir müssen es erleben, daß

auch der Charakter der Frau, der zu den größten und schönsten der neueren Literatur gehört, unter Wiedemanns heiklen Enthüllungen zu guter Letzt noch brüchig wird. Und wir begriffen sie vorhin, auch in ihrer klar vor uns aufsteigenden Vergangenheit, in jedem kleinsten Zug ihres Wesens. Ihre glänzende Gestalt hoch zu Roß, ihr lenkendes, immer überlegenes Gespräch, ihr hochgestimmtes Herz, die Heldenstärke, mit der sie ihr Begehren niederkämpft. Herablassend den Hochmütigen, gütig den Schwachen gegenüber — so erscheint sie uns gleich auch im Stück, in ihrem liebevollen Verkehr mit der blinden Helene, der vornehmen Art, mit der sie die Spürnase, den Kreisschulinspektor, abfertigt, der mütterlichen Güte, die sie dem jungen Lehrer bezeigt. Und auch daß sie den verkümmerten Schulmeister „genommen", wie wohl begreift sich das! Sie wollte eben nicht versinken, und da griff sie, allein mit ihrer Seele, der Verzweiflung nahe, nach dem Rettungsanker, der Hand, die sich ihr so mild und freundlich bot. Mit keinem Zucken der Wimper hat sie ihrem Manne verraten, daß sie etwas vermisse, nie ist ein böses Wort zwischen ihnen gefallen — und es ist nicht *ihre* Schuld, daß sie so spät erst erfährt, *warum* er die Hand nach ihr ausgestreckt, und noch weniger, daß sie darin nichts Bedenkliches findet. Davon jedoch genug! Freuen wir uns auch der übrigen Gestalten: der kleinen Blinden mit ihrer instinktiven Scheu vor dem rohen Junker und ihrer heiligen Liebe zu ihrem Dangel; dieses trefflichen Jünglings selber und seiner Entrüstung, als sein Vorsteher den Verdacht ausspricht, er sei des hübschen Dienstmädchens halber über den Zaun geklettert; der gutherzigen, unter den ewigen Knüffen und Püffen ihres Herrn Gemahls gleichgültig gewordenen Bettina von Röcknitz; nicht zum wenigsten auch des chikanösen Doktor Orb mit seiner büreaukratischen Würde und seiner beleidigenden Leutseligkeit. Sie sind mit Ibsenscher Plastizität verkörpert, und doch verleugnen ihre Züge den deutschen Typus nicht. Einige Reflexe aus den Dramen des norwegischen Meisters spielen vielleicht in das Stück hinein. Wie Frau Ellida Wangel steht Elisabeth Wiedemann zwischen ihrem gutmütigen ältlichen Ehemann und dem Bändiger, der von auswärts in das Glück ihres Hauses

tritt; so wie jene gedenkt sie der ersten Frau ihres Gatten („Laß sie ruhen, Georg! Wir tragen ihr Blumen ans Grab — und damit gut!"), und mit der gleichen Güte wie Ellida nimmt sie sich ihrer Stiefkinder an. Ganz so wie Hilde Wangel vergöttert Lenchen ihre zweite Mutter, und bei dem jungen „etwas engbrünstigen" Lehrer Dangel muß ich des Bildhauers Lyngstrand aus der „Frau vom Meere" denken. Sogar ein paar leichte Anklänge an ein ins Deutsche übersetztes Norwegisch glaube ich in dem sonst meisterlichen, immer einfachen, und doch klingenden, kraftvollen, in breiten Zügen entworfenen Dialog zu spüren — etwa so wie durch Schlegels Shakespeare-Übersetzung manche schwer übertragbaren englischen Wendungen in unser dichterisches Deutsch übergegangen sind. Sudermann aber hätte gewiß nicht nötig, Grillen aus dem Verschlage eines ausländischen Dramatikers in unsre Kunstsprache zu übertragen, er, der uns aus eignem Vorrat so viel Bedeutendes zu geben vermag. Vielleicht ist es auch nur ein Irrtum. Doch finde ich solche Stückchen verdeutschten Norwegertums z. B. in den Worten der kleinen Blinden: „Und wie gut sind die Jungens jetzt immer zu mir . . Und meine erste Mama, die war immer traurig. Und zu den Fremden weinte sie immer über mich . . . Und dann tat sie mir so leid." Denn diese vielen „Und" und die kleinen Sätze, die wie im Gänsemarsch hinter einander her trotten, gehören auch zu den Manieren des großen Magiers aus dem Norden, die der lustige Herr Otto Erich Hartleben in seinem „Frosch" so keck parodiert hat.

Das aber wiegt — wenn mich mein Gefühl ohnehin nicht täuscht — gegen den gewichtigen Gehalt des Stückes federleicht. Und rechnet man zu seinen Vorzügen auch noch den ungemein sicher getroffenen Hintergrund mit seiner charakteristischen Mischung von Schul- und Landluft, dann flattert die Schale der Fehler hoch empor. Das Thema der „Rückkehr" (wie Waldemar Kawerau ein Lieblingsmotiv Sudermanns in seiner hübschen Studie über den Dichter genannt hat) hat dem Schöpfer der „Ehre" und der „Heimat" im „Glück im Winkel" die beste seiner dramatischen Szenen eingebracht. Schade, daß er den diesmaligen

Revenant nicht auch mit so guten Gründen zurückzuschicken vermocht hat, wie Robert Heinecke und Magda Schwartze!

Mit dem „Glück im Winkel" gab Sudermann zugleich aber auch dem Thema, dem er so mannigfaltige Farben und Formen abzugewinnen gewußt hatte, den Abschied. Von denen, die zurückkommen, ob in leibhafter Gestalt oder im Sinne der Ibsenschen „Gespenster", wandte er sich zu denen, die niemals wiederkehren, zu denen, die sterben müssen und wollen; und solcher „Morituri" stellte er drei zu einer kleinen Gruppe von Einaktern zusammen, von denen die beiden ersten durch kein anderes Band verknüpft werden, als den Gruß der Gladiatoren an den Imperator Tod, während der dritte mit dem Todesgedanken nur spielt. Auch der Morituri-Gedanke, der die beiden kleinen Tragödien verbindet, ist zwar im Grunde nur eine interessante Spielerei, denn in Wirklichkeit steht ein jedes von den Stückchen rund für sich da. Aber mehr als dieser spielerische Einfall bedeutet der Ernst, mit dem der Dichter sich in dem Erstling dieser Trias zum ersten Male in eine ferne, ferne Zeit begab, und von nicht geringerer prinzipieller Wichtigkeit war der Versuch, den er in der kleinen Farce (die er ein „Spiel" nennt) zum erstenmal auf der Bühne mit dem Vers unternahm. Dem modernen Stoffgebiet hatte er sich damit abgekehrt wie der „modernen Form". Bedeutete diese Hinwendung zum Alten bei Sudermann auch lange nicht so viel wie bei dem Naturalisten Hauptmann, so enthielt doch auch sie ein wertvolles Bekenntnis für die Idealität und Freiheit der Kunst gegen die modernen naturalistischen Fesseln. Und wenn er sich mit dem zweiten in dieser kleinen Dramenreihe wieder ganz auf den heimischen Boden und mitten in unsre Zeit stellte, so zeigte seine Kunst doch auch hier ein neues Gesicht. Und alles in allem mußten die Zweifler und Krittler aus ihnen wohl die Gewißheit schöpfen (wenn sie überhaupt wollten), daß der Bildner dieser kleinen Schauspiele sich durch das Modegeschrei nicht betäuben und hemmen ließ, geschweige denn, daß seine Kraft versiegt war, sondern daß er zu den „Sinnenden" gehören wollte (wie Goethe von Schiller sagt), die alles „durchgeprobt", zu denen, die ihr Können durch ihr Wollen steigern, die mit ihrem Pfunde wuchern

und ihren Fehlern und Irrtümern absagen möchten. Auf seinen eignen Füßen schreitet er vor- und aufwärts, und geht es auch wie bei einer Bergwanderung bald empor, bald wieder talab — daß er ein gutes Stück weitergekommen war, verkünden uns die beiden wirklichen Morituri des Zyklus, „Teja“ und „Fritzchen“, mit heller Zunge. Sie grüßen den Dichter, wie die Gladiatoren den Claudius, aber nicht als den Todbringer, sondern als den Lebensspender, wohl nicht als Imperator, aber doch als einen Kronenträger im Reich der Kunst.

Die rein ästhetisierende Kritik hat gegen tragische Einakter allerlei Einwendungen erhoben. Sie seien im Grunde nur Schlußakte einer großen Tragödie, die auf dem engen Raum eine fertige Ausgestaltung der Charaktere nicht gestatteten, zum Verständnis der Vorgeschichte allzuviel tatsächliches Material zu verarbeiten hätten und darum einen raschen Fluß der Handlung verhinderten, der doch gerade in ihnen doppelt notwendig sei. Aber solche Theorien erweisen sich dem Trauerspiel vom Untergang des Ostgotenreichs gegenüber als ganz haltlos, denn Sudermanns „Teja“ ist kein fünfter, sondern der einzige dramatisch mögliche Akt aus der Leidensgeschichte eines großen Volkes. Was seine völlige Vernichtung vorbereitete, also die Zerstörung der Flotte im Jahre 550, des Landheers bei Taginae im Jahre 551 und der Tod des „sonnigen“ Königs Totila — das sind lediglich epische Begebenheiten, so gut wie Tejas Erwählung zum König und sein Zug in den italischen Süden. Erst in den letzten Monaten, als der Hämmling Narses den kleinen Rest am Golf von Neapel einschloß und den Vesuv hinauftrieb, spitzte sich das Geschick der Goten dramatisch, wenn auch nicht zu einem eigentlichen Drama zu, und Sudermann war klug genug, sich auf den Verzweiflungskampf des Königs zu beschränken, oder besser nur auf seine Vorbereitung zum Kampf und zum Tode. Denn damit war uns psychologisch und dramatisch genug getan: der Kampf selbst wäre nichts als ein roher Bühnenlärm geworden, episch geartet wie seine Vorgeschichte. Dergleichen gehört in den Roman, und dort hat ihn ja auch Felix Dahn zu meistern unternommen; aber das Drama hat mit solchen Dingen nichts zu tun.

Wie die kleine Tragödie beginnt, ist, wie wir ahnen, für den Zuschauer schon nichts mehr zu fürchten und zu hoffen. Das Schicksal des bleichen, dunkellockigen Teja und der Seinen ist besiegelt. Freilich die Goten hoffen doch noch — aber auch auf ihrer Hoffnung liegt ein schwarzer Schleier, und leicht verwandelt sie sich, nach einem kurzen Toben der Lebensgeister, in Resignation und Todesbereitschaft. Der Ankunft der Schiffe galt ihre Hoffnung, die mit kreuzweis gebundenen Segeln, einen Palmbusch am Steuer, vom Kap Misenum her erwartet wurden, um den halb Verhungerten Nahrung zu bringen. Auch kamen die Schiffe wirklich, fünf an der Zahl, dicht an den Strand von Pompeji, aber Verrat hatte sie gewonnen — sie steuerten friedlich an das byzantinische Lager hinan. Damit ist denn alles aus; mit den letzten Überbleibseln von Wein und Brot, Fleisch und Früchten, die die Frauen aufgehoben, können die Goten das Hochzeitsfest des Königs feiern — und dann soll es (ohne daß die Weiber es erfahren) zum Sterben gehen. Bei den stumpfen, grauschwarzen Farben, die Sudermann für das düstere Bild wählte und wählen mußte, fehlt auch diesen dürftigen Vorgängen noch der Reiz dramatischer und theatralischer Spannung; dafür aber fällt das bißchen fahle Licht, das durch das trostlose Dunkel dringt, desto heller auf den königlichen Jüngling und die seltsame Hochzeitsfeier, die die Männer ihm gerüstet haben, den Bischof an der Spitze, treu dem alten Gesetz, daß der König am eignen Leibe kosten solle, „wofür der Gote den Tod liebt".

Die Szene hat einen so eigenartigen Stimmungsreiz, und die Entwicklung, die die Seele des Königs in ihr durchläuft, vollzieht sich in so großem und erhabenem Schwunge, daß sie alle patriotischen Phrasen und alles historische Détail, nach dem Weise und Toren schreien, vollauf ersetzt. Teja hat die Männer für seinen großen Gedanken gewonnen. „Aus Gram und Hader steigen wir zum Tode empor und nicht hinunter. Lachend trete ein jeder auf den Leichnam des andern, um lachend hinzusinken wie jener. Ein Leuchten wird ausgehen von uns über die weite Welt." Er hat sie nicht nur bei ihrer Tapferkeit gepackt — auch bei der Ehrbegier und dem schwärmerischen Ruhmverlangen, und

es ist keiner mehr, der ihm nicht willig in den Tod folgte. In ihm selber aber ist noch tiefe Nacht. Er hat seine Arme zu tief in unschuldiges Blut getaucht, um das Entsetzen vor sich her und sein Volk zu jagen, denn so nur wären die Trümmer des Gotenreichs vielleicht noch zu retten gewesen. Aber es war alles umsonst. Nun ist er allein, und zum erstenmal kommt über den finstren Helden die Angst. Er möchte nur einen der Großen bei sich im Zelt zurückhalten — aber der will zur Wagenburg zu seinem Weibe und seinen zwei Buben. Sein alter Speerträger aber möchte noch einmal ausschlafen vor dem letzten Strauß, und niemand bleibt, der mit dem König wache. Da kommt zu dem Einsamen, der nichts vom Weibe weiß, die junge Bathilda, die ihm soeben erst angetraut ist, mit Speisen und Wein: die Mutter hat sie hierher geschickt, und sie scheut das Gespött der Frauen, wenn sie mit dem gefüllten Korb und der vollen Kanne zurückkehren müßte. Dafür weiß nun freilich Teja Rat: die Wachen sollen von dem Vorrat der jungen Königin essen und trinken, und sie selbst — sie mag denn bei ihm bleiben. Nun vollzieht sich langsam und leise die Annäherung der beiden jungen Herzen, ohne eine Spur sinnlichen Begehrens, ganz nur unter dem Schatten des nahen Todes, aufgelöst in Leid und Mitleid. Die feine Witterung der weiblichen Seele ist durch seinen blutigen Panzer hindurch dem König ins Herz gedrungen. Bathilda weiß, daß der bleiche Teja unglücklich ist, weil ihn das Gotenschicksal zu so furchtbaren Taten gezwungen — er fühlt sich zum ersten Male verstanden, und was sein junges Weib in ihrer Reinheit nicht zu ahnen vermag, das bekennt er sich selbst: den Neid, der an ihm gefressen bis auf diese letzte Stunde, den Neid auf den blonden lachenden Totilas. Sie aber führt ihn auch darüber hinweg. „Herr, er hatte es leicht! Er ging von hinnen, aber dir ließ er als Erbe das halbzerstörte Reich . . . Wie hättest du da noch lachen sollen?“ Und Teja, der nicht lachen kann und nicht weinen darf — er weint jetzt bitterlich und schämt sich nicht. In steter Steigerung geht es nun empor in ihm. Ihm wird wohl ums Herz und immer lichter um das Haupt. Nun zollt er auch dem Leibe den letzten Zoll. Mit seiner Königin

verzehrt er das Hochzeitsmahl; ein paar trockne Brotkrusten und einen Trunk gegorener Milch. Und endlich kommt auch das erlösende Lachen über ihn. Bathilda weigert sich ihn zu küssen, denn er hat einen „Milchbart" — und eh' er den in komischem Schrecken noch entfernen kann — öffnet sich das Zelt: die Sterbestunde ist gekommen.

Man hat dem Schluß dieser Szene alles mögliche vorgeworfen: Lüsternheit, Albernheit und was sonst noch. Aber nicht nur ihren grotesken Humor haben ihre Angreifer verkannt, sondern auch den großartigen Zug herber Entsagung, der sie zum reinsten Einklang mit dem tragischen Untergang des Gotenvolkes stimmt. Es genügte dem König, daß ihm einmal nur der lange schwere Druck vom Herzen genommen wurde — mehr verlangte er und mehr gewährte der Dichter ihm nicht. Es kommt zu keiner hochzeitlichen Freude, denn sogar um den bräutlichen Kuß betrügt ihn der Milchbart. Wie leicht wäre es dem Dichter gewesen, das junge Paar in einen Rausch brünstiger Leidenschaft versinken zu lassen, und was für Wirkungen hätten sich aus dem Kontrast der wildesten Lebenslust mit den Schauern des nahen Grabes herleiten lassen. Aber nicht ein Hauch aus seinem „Sodom" weht in König Tejas Zelt hinüber. Draußen prangt das sommerliche Leben, der Vesuv glüht und Neapel leuchtet in all seiner Herrlichkeit. Aber wie die Goten angesichts der blühenden Welt vom Leben scheiden müssen, so müssen Teja und Bathilda Abschied voneinander nehmen, ohne den würzigen Liebestrank an die Lippen setzen zu dürfen. Doch kommt kein Laut der Klage aus ihrem Munde. „Mir ist, als hätten wir in dieser Stunde eine ganze Welt von Freud' und Leid durchwandert Hand in Hand. Das versinkt — alles versinkt. Ich bin wieder, der ich war" — aber „nein", fügt er hinzu, „der bin ich nicht." Der Held, der sterben mußte, will jetzt den Tod, stolz und froh, denn „er hat auch ein Weib" und weiß nun, für wen er kämpft und warum der Gote den Tod liebt. Und Bathilda, die von dem Verlust der Schiffe noch nichts gewußt, streicht sich, wie um sich zusammenzunehmen, über die Wangen und steht eine Weile regungslos. Dann aber faßt auch sie sich. Sie sieht ein, daß

die Männer ihres Volkes kämpfen und sterben müssen, und in herrlicher Sammlung, zitternd zwar, drückt sie ihm den Todeskuß auf die Stirne. So haben es die andren Gotenfrauen auch gemacht, als ihnen die Nachricht zukam, daß es ein Ende habe mit aller Hoffnung. Und Teja hat ein Recht, zu sagen: „Wahrlich, wir sind ein Volk von Königen. Es ist schad' um uns. Also kommt!"

Wo regte sich da der lüsterne Odem, von dem man gefabelt hat? Es ist ein asketisches, kein sinnliches Bild. Aber so streng und hart hat der Dichter es gewollt, und was uns fremdartig daran berühren mag, beruht in der Größe der Gefühle, der Gesinnung und der Taten dieser Menschen. Denn die Größe ist unsrem kleinen Menschentreiben immer ein Fremdes. Und nur dadurch rückt Sudermann das kleine Drama auch in die historische Ferne, nicht durch eine archaisierende Sprache, durch überlebte Konflikte oder andre Fossilien. Er tut es darin also allen bedeutenden Dramendichtern gleich, die in ihren Trauerspielen und Komödien, in welche Zeit sie auch zurückgreifen mögen, die Menschen unmittelbar an unser Herz legen, das im gleichen Takt mit dem ihrigen schlägt. Leidenschaften wollen wir spüren, die auch wir empfinden, Charaktere, die wir verstehen — keinen modrigen historischen Plunder, für dessen Aufnahme uns die künstlerischen Organe fehlen. Und das hat Sudermann erreicht. Immerhin wäre alles noch dichterischer zu denken, von einer stärkeren Persönlichkeit erfüllt, und einige Salopperien der Sprache würde ich dem Autor gern erlassen haben. Doch besser Nachlässigkeiten, selbst absichtliche, als Künsteleien. Und bringt uns seine Dichtung nicht den Genius Kleists, Hebbels oder Ludwigs — und einem jeden aus dieser großen Dreizahl würde sich der Teja-Stoff unter den Händen von selbst zum Kunstwerk geformt haben — so bringt er uns doch den Dichter in Sudermann in seiner würdigsten Gestalt, ohne Theaterputz und Flittergold, ernst und tief — und das will auch etwas sagen.

So wenig die Vorgeschichte des „Teja" — noch weniger hätte die des „Fritzchen" sich zur dramatischen Behandlung geeignet, und darum ist auch dies packende kleine Schauspiel nicht

der fünfte Akt eines Dramas, sondern eine in sich geschlossene Tragödie, die nur so, in der dichterischen Gedrängtheit der Begebnisse, in raschester Entwicklung zur Geltung kommen konnte. Oder welches Interesse hätte es für uns gehabt, mitzuerleben, wie die kokette Frau von Lanski auf Steinhof den hübschen jungen Offizier in ihre Netze lockt? Das sind leider alltägliche Dinge, und Frau von Lanski scheint so wenig eine ungewöhnliche Frau zu sein, wie Fritz von Drosse ein ungewöhnlicher Mensch ist. Es genügt also vollauf, daß wir die Tatsache kennen. Oder hätte gar jemand Verlangen darnach getragen, Zeuge des furchtbaren Gerichts zu werden, das der betrogene Ehemann über den Schänder seines Bettes hält? Schwerlich, denn er peitscht ihn am hellichten Tage vor den Augen der „Wartensteiner" halbnackt wie ein Vieh über den Hof auf die Straße hinaus — und gerade darauf, auf dieser tötlichen Beschimpfung, mit der Herr von Lanski an dem Ehebrecher Vergeltung geübt, beruht ja das Drama. Aber wir wissen genug, wenn wir von ihr hören. Sie mitanzusehen hätte kein Dichter, der auf seine literarische Ehre hält, uns zumuten dürfen. Aber mit welcher Meisterschaft wird das Vergangene vor uns entwickelt und mit den neuen Ereignissen zum Drama verwebt. Kaum daß die Technik des „König Ödipus", des „Nathan" oder des „Zerbrochenen Kruges" vollkommener sein könnte — um drei der klassischesten Beispiele zu nennen, in denen die Entwirrung eines vor dem Anfang des Stückes liegenden Gewebes das neue Drama bildet. In jagender Eile haftet alles an uns vorüber, und doch bleibt in dem hellen Sonnenlicht, das sich ganz anders als im „Teja" über das Stück breitet, jede Falte erkennbar. Wir glauben das Blut des armen verirrten Jungen klopfen und klingen zu hören, der sobald dahin muß: gezwungen zu sterben, wie Teja, aber nicht wie dieser seit Jahren schon auf den Tod gestimmt. Das und sein ganz modernes Problem entfernt den preußischen Leutnant weit von dem blassen Gotenkönig. Dem kleinen Fritz war kein trüber Gedanke gekommen. Er reißt sich mitten aus dem Vollbesitz und -Genuß des Lebens los. Und doch erhebt auch er sich in seiner Weise über den Tod, wenn auch nicht so groß und stolz wie Teja: er atmet erleichtert auf, da

das Ehrengericht ihm die Satisfaktionsfähigkeit zugesprochen hat, und kann nun, nach seinen Begriffen, wenigstens ein ehrenvolles Ende nehmen. Und eine Bathilda beugt sich kurz vor seinem Scheiden liebend auch über ihn. „Was willst du eigentlich von mir?" hatte Teja seine Königin gefragt. „Liebhaben will ich dich", lautete die Antwort. Und als der Moriturus Fritz von seiner keuschen Jugendliebe den kurzen schweren Abschied nimmt, kommt auf sein einfach-rührendes Wort „Ich hab' dich lieb" die ganz von Innigkeit erfüllte Antwort zurück: „Ich werde dich immer lieb haben, Fritz!"

Ob Sudermann die gleiche notwendige Lösung für das Stück in der Zeit gefunden haben würde, als er die „Ehre" schrieb? Die Verlockung liegt gar zu nahe, die Moral des Grafen von Trast mit der der Drosses zu vergleichen. Zwar ist die Schmach, die Fritzchen hat erdulden müssen, von ganz besonders schimpflicher Art. Körperliche Mißhandlung bemakelt auch den Unschuldigen: in seinem eigenen Empfinden und dem der Welt. Niemand verliert seine „Ehre", der von ein paar Strolchen niedergeschlagen wird. Aber eine Ohrfeige oder ein Peitschenhieb — es ist merkwürdig, wie stark sich, in Gedanken nur, unser Gefühl dagegen sträubt, so etwas ertragen zu sollen, ohne daß wir körperliche Vergeltung übten. Auch in Sudermanns Roman „Es war" bittet der alte Pastor den von Sellenthin flehentlich, den Makel der Züchtigung von seinem Sohne durch ein ehrliches Duell zu nehmen. Der kleine Fritz ist also wirklich in einer ungewöhnlich schlimmen Lage. Immerhin — auch dem Grafen-Leutnant haben mitleidige Kameraden die geladene und gespannte Pistole auf den Tisch gelegt, und nach dem Ehrenkodex seines Standes hätte auch er ein Moriturus sein müssen. Wir wissen ja aber, wie sich der Graf damit abfindet: er baut Kaffee und wird ein Krösus. Die gleiche Frage tritt auch an Fritz von Drosse heran. Der Vater fragt, wenn auch mit gebrochener Stimme: „Vielleicht werden sie dir das Duell nicht bewilligen?", und der Sohn versteht den Sinn. „Soll ich etwa in Chicago eine Schnapsbude aufmachen oder einen Viehhandel mit dem väterlichen Kapital? Ja?" Wir hören schon aus seiner Frage das „Nein" heraus, und als

Fritzchen sich direkt an den Vater wendet „Würdest du es getan haben?", richtet der Major sich hoch auf und ruft dies laute „Nein!" Vielleicht hätte auch Graf Trast es an Fritzchens Stelle nicht getan. Jedenfalls spricht hier nicht ein äußerliches Modegebot, sondern das Ehrgefühl das letzte Wort. Wie beschränkt es sein mag — es kann stärker sein als jede kluge und sittliche Erwägung. So wenig die arme Dienstmagd sich in den Fluß zu stürzen braucht, weil sie in den Verdacht gerät, einen Schmuck gestohlen zu haben, so gut wäre es denkbar, daß der jugendliche Offizier in seiner Mißhandlung nur den gerechten Lohn für seine Schuld erblickte (nach der bei solchen Ehrenhändeln selten gefragt zu werden pflegt) und die Buße auf sich nähme, sich durch sein zukünftiges Leben von den Flecken, die Schuld und Strafe auf ihn gehäuft, zu reinigen. Es wäre! Aber wahrscheinlich ist es nicht. Und Sudermann traf künstlerisch gewiß das Richtige, als er sich um die Trastsche Philosophie in dem Drosseschen Unglücksfall nicht kümmerte, sondern das Leben nahm, wie es lag. In der „Ehre" wollte er sogar dem Ehrgefühl seine Existenzberechtigung absprechen, und wenn er auch den anfechtbaren Satz aufstellte, jeder Stand habe seine besondere Ehre, so ließ er seinen Grafen doch nicht darnach handeln. Hier aber hätten wir es nicht nur mit der Offiziersehre zu tun, die ihre unverrückbaren Gesetze hat, sondern mit Gefühlen, die sich mit denen jedes normalen anständigen Menschen decken, und die wir einfach als eine Tatsache hinzunehmen haben. Wenn Fritzchen anders empfände — ich weiß nicht, ob wir uns dann für ihn noch interessieren würden. Sein Konflikt hätte sich ja in der angedeuteten Richtung vertiefen lassen. Er hätte sogar ins Kloster gehen oder den grimmigen Lanski fußfällig um Verzeihung bitten können. Er hätte sich so christlich demütigen können, daß es der Welt eine „Torheit" erschienen wäre. Dann aber wäre er nicht mehr, der er nach des Dichters Willen sein sollte: der liebenswürdige, heitre, sieggewohnte Jüngling, den der Tod mitten aus der Bahn reißt. Was ihm widerfahren ist, war die Frucht seiner Schuld, und er sühnt sie auf die in seinen Kreisen einzig mögliche Art. Schuld

und Schicksal verketten sich eng, und in dem tragischen Eindruck, den wir empfangen, geht unsre Empfindung rein auf.

Aber der Eindruck vertieft sich durch ein zweites Motiv noch, das wie ein sittlicher Richtspruch wirkt, streng und gerecht. Nicht der angeborene Leichtsinn des jungen Helden hat diesen in den Tod getrieben, sondern der eigne Vater, in dem sich eine gewisse Leutnantsmoral verkörpert, die das Durchschnittsurteil von dem Offiziersstande leider nicht zu trennen vermag. Dieser Fritz war noch mit seinen einundzwanzig Jahren ein guter reiner Junge, der von dem, was man „Weiber" nennt, nicht die leiseste Ahnung hatte. Als er sich aber mit seiner Cousine Agnes verloben wollte, dem stillen, treuen und tapfren Mädchen, da schickte ihn der Alte mit der Mahnung heim „Erlebe was — und dann komm wieder". Wie Vater und Großvater es gemacht haben, soll es auch der Sohn und Enkel machen — und Fritzchen ist folgsam und klug, und er hat den Vater rasch begriffen. Vielleicht ist er ihm zuerst nur widerstrebend auf seinen bösen Wegen nachgeschlichen, denn der Major von Drosse hieß im Regiment „die wilde Drossel", und von seinen damaligen und — jüngsten Liebesabenteuern spricht man im Kasino noch jetzt. Der Sohn aber hatte zu solchen „Scherzen" nicht die mindeste Lust. Er sah noch, wie er dem Vater wehmütig bekennt, in jedem Weib, das ihm nicht gehörte, ein Heiligtum. An seiner Agnes aber hing sein ganzes Herz, er hätte sich still mit ihr sein Glück erbaut — da hetzten ihn die Offizierstradition und der gute väterliche Rat in die frechen Abenteuer, in Schande und Tod. Und nicht einmal eine rechte Leidenschaft scheint bei seiner letzten Affäre mitgespielt zu haben — „Verliebt?" ruft er auf die Frage des Vaters mit bittrem Gelächter. „Ach du lieber Gott!" So stirbt Fritz von Drosse, der Letzte seines Geschlechts, ein Opfer eigner und fremder Schuld, ein Geschöpf seines Standes, wie ihn sein eigner Vater auffaßt und vertritt, in all seiner harmlosen Kleinheit doch eine harmlose Gestalt. Nichts ist in seinem Geschick Zufall, und mit echtem Mitleid, in das sich kein Körnchen Sentimentalität mischt, sehen wir ihn in den Tod gehen: aufrecht und heiter, eins mit

sich, bereit zur Sühne, die letzte Erinnerung seine erste Liebe, die ihn nie vergessen wird.

Fein und leise verdämmert das Stück in den Träumen der kranken Mutter. Auch diesem Schluß ist alles Theatralische im Sinne einer raffinierten Effekthascherei fern gehalten. Und wenn „Fritzchen" dennoch ein so ausgezeichnetes Bühnenstück ist, das gleich bei seiner ersten Aufführung (mit Kainz als Fritz, für den er geschaffen ist) die Lorbeeren gewann, die ihm gebühren, dann liegt das daran, daß es ein vortreffliches Drama und das Werk eines Künstlers ist, der seine Schöpfungen den Anforderungen des Theaters anpaßt, für das sie doch nun einmal bestimmt sind.

Nicht ganz so glatt ist das Wollen im Können in der kleinen Barock-Burleske „Das Ewig-Männliche" aufgegangen, vielleicht nur, weil Sudermann den Vers nicht, oder noch nicht leicht und frei genug handhabte. Hier aber hatte die Form das entscheidende Wort zu sprechen, nicht im ganzen nur, sondern in jeder kleinsten Einzelheit — denn der Inhalt ist nur durch sie genießbar. Daß eine kokette Königin, die sich dem Balzacschen Alter nähert, schön und bestrickend wie sie ist, die ganze Welt zu ihren Füßen sehen will, ist gewiß ein begreiflicher königlicher Wunsch. Und königliche Dimensionen nimmt auch ihre Rache an: als sie einem armen Maler endlich den Kopf verdreht hat, und der Betörte Miene macht, ihr nicht die Hand, sondern den Mund zu küssen, da befiehlt sie einem dritten, der sich mit vielen andern ihrer Gunst berühmt und der gerade hinzukommt, vom Chor der eifersüchtigen Marquis gestachelt, mit ihm zu tun, wie ihm gebührt. Das heißt: der Freche soll sterben. Auch ist es ein hübscher Einfall, daß der Verdammte und sein Richter sich gütlich dahin vertragen, es einmal auf den Versuch ankommen zu lassen, wie die Königin sich benehmen wird, wenn nicht der Maler, sondern (zum Schein) der Marschall in dem Zweikampf unterliegt. Auch ihn hat sie (so vermutet der Künstler) mit süßen Blicken und doppeldeutigen Reden gekirrt und sich flugs in Unschuld eingehüllt, wenn es galt, ihre versteckten Verheißungen zu erfüllen.

Der Degen wird mit blutigem Rot bestrichen, der Marschall fällt und — steht ernüchtert wieder auf, nachdem er die Totenklage der hohen Dame gehört, die mehr einer Anklage als einem Päan gleicht. Auch die Verzeihung, die sie dem Maler rasch gewährt, klärt ihn auf. Entsetzen, königliche Fassung, Entlassung und unsägliche Verachtung. Marschall und Maler ziehen brüderlich „in blüh'nde Weiten", und der von der Natur mit allerlei körperlichen Vorzügen begnadete Kammerdiener Jean behauptet bei Ihrer Majestät das Feld, das ihm wahrscheinlich schon lange gehört.

Wie artig könnte solch' ein Spiel sein, wenn es behend und graziös mit flüggem Witz seinem Ziele zueilte. Aber das tut es nicht. Es lahmt, es humpelt mühsam vorwärts und stumpft, schwerfällig wie es ist, den Worten und den Situationen die Spitzen. Wenn ein ganzer Hof von dem verliebten Getue der Königin zehren muß, dann ist ihre „Liebe" eine breite Bettelsuppe, um die man sich nicht schlägt. Alles müßte persönlicher sein, ihre Neigung zu dem Künstler wie des Marschalls Liebe zu ihr. So aber fehlt die letzte blinkende Schärfe, und selbst die Kur des Marschalls sollte nach dem, was wir miterleben, nur halb gelungen sein. Denn auch hier fehlt das letzte. Das Scheinduell ist ja ohnehin ein gewagter Versuch. Der Kalkül des Malers könnte trügen. Wer sichert uns, daß die launenhafte Herrscherin über den Scheintoten nicht eine bewegliche Klage anhebt, da er doch nun einmal tot ist? Wer bürgt uns dafür, daß sie ein Wort fallen läßt, das dem Marschall und seiner verblendeten Leidenschaft den Star sticht? Lauwarm ist alles, das Gericht weder Fisch noch Fleisch und die Sauce nicht pikant genug. Nicht in dem Sinne des Verfänglichen — die kurzen Andeutungen genügen, um über Jeans Machtsphäre helles Licht zu breiten. Held und Künstler müssen dem robusten Kammerdiener weichen. Aber Geist und Witz möchten wir, leicht geflügelt, mit Anmut und Schelmerei eine Art Schmetterlingsschlacht aufführen sehen. Statt dessen setzen sich die Gedanken umständlich breit und erinnern uns daran, was wir hier gern einmal vergessen hätten, daß der Dichter ein Ostpreuße ist.

Da findet sich zum Beispiel folgende Stelle. Die Königin möchte den Maler, während er sie porträtiert, zum Sprechen bringen. Doch der ist ganz Auge und Hand und schweigsam wie es alle bildenden Künstler sind. Man weiß so viel davon zu erzählen, von Makart und der Josefine Gallmeyer, die ihn bei Tisch auf Wienerisch bittet, jetzt einmal von etwas andrem zu sprechen, während er überhaupt noch kein Wort gesagt hatte; von dem großen Velasquez, der eine fast Uhlandsche Schweigsamkeit besessen haben muß; von andren Großen und Kleinen; und täglich noch kann man die alte Erfahrung erneuern. Über dies Schweigen des Bildners soll der Maler nun, von der Königin provoziert, reden. Jetzt ein paar geistreiche Wortblitze, die erhellen und treffen — aber nein, der Meister holt weit aus:

„Herrin, vergebt, wenn Worte und Gebahren
Anlaß und Grund zu irr'ger Deutung waren.
Ich rede nun, da Ihr mich reden hießt:
Ein jeder Lichtstrahl ist ein Strahl der Liebe,
Und wenn kein Bildner sich vor ihr verschließt,
Ich möchte wissen, was dann übrig bliebe
Von dieser armen Kunst, die aus dem Bronnen
Der Sehnsucht ihre hehrste Kraft gewonnen.
Wenn in der Hand nicht unser Herz erzittert,
Wenn in der Formenflut, die ihr entquillt,
Nicht inn'rer Blitze Leuchten dreingewittert,
Wie sollten wir des Lebens Ebenbild,
Der Leidenschaften Sturm, das scheue Spiel
Des Halbempfindens — das verzagte Schwingen
Der müdgehetzten Hoffnung, und wie viel
Sonst in uns lebt, in diese Farben bringen?
In diese sieben hingeklecksten Farben, (zeigt auf die Palette)
Wo sich das ganze weite Weltall bucht,
Wo, wenn in Wahrheit unsre Sinne darben,
Die Phantasie Brot und Erlösung sucht?
Doch wenn wir hierzu weise reden sollen
In Witz und Laune, zierlich und gewandt,
Dann schweiget das geheimnisreiche Wollen,
Und weit von uns weicht das gelobte Land.
Drum laßt mir, Herrin, was uns Armen eigen,
Das heil'ge Recht, zu schaffen und zu schweigen."

Das ist eine Abhandlung, die dem Maler die Anwartschaft auf den Direktorposten an einer Akademie der bildenden Künste eintragen müßte. Aber wie ihr alles fehlt uns künstlerisch zu erfreuen: Kürze, Leichtigkeit, Geist und Wohllaut, so fehlt es auch dem ganzen Stück. Es ist eine Abhandlung, kein „Spiel". Sein Inhalt hätte in der Werkstatt eines Verstechnikers umgeschmolzen werden müssen, der mit Worten zu tändeln und zu scherzen versteht: Ludwig Fulda. Das richtige Satyrspiel zu den Morituri „Teja" und „Fritzchen" hätte aber wohl nur ein Romane zu erfinden vermocht, ein Genius von der Art Lope de Vegas, der Tragiker, Romantiker und Possendichter zugleich war. Aber wo gibt es den heutzutage? Auch in Frankreich sehe ich mich vergebens um.

War das „Ewig-Männliche" nur erst ein tastender Versversuch und der Einakter „Teja" ein vorsichtiges Geplänkel mit der Tragödie großen Stils, so machte der Dichter sich in den neuen Reichen bald heimischer. Einem der höchsten Probleme näherte er sich im „Johannes", durch den Stoff geleitet und vielfach eingeengt, und mit voller Freiheit ließ er seine Phantasie in dem Märchenspiel von den „Drei Reiherfedern" walten. In beiden Werken ringt ein heißes Wollen angespannt nach dem goldenen Kranz des dramatischen Dichters. Der „Theatralik", die man ihm so oft vorgeworfen, sagt er mit Essäer-Enthaltsamkeit und nicht immer zum Vorteil seiner Dichtungen Valet; denn ein Fehler würde sie nur sein, wenn sie eine täuschende Hülle wäre, hinter der sich statt eines gesunden dramatischen Leibes nur eine lebensgroße Puppe, ein hölzernes Ankleidemodell verbärge. Aber die unablässigen Angriffe mögen ihn scheu gemacht haben, so daß er sich nun oft auch dann gegen sich selber verwahrt, wenn er in seinem Recht ist. Dem stillen Ernst der beiden Dichtungen, ihrer ganzen reinen poetischen Haltung kommt das ängstliche Vermeiden theatralischer Wirkungen auch wirklich zugute, aber es wäre zu beklagen, wenn Sudermann sein technisches Bühnen-Rüstzeug verstauben und einrosten lassen wollte. Doch wäre es auch begreiflich und verehrungswürdig, daß er zunächst den Dramatiker und den Dichter in sich ausleben und wachsen lassen wollte, um andre

Rücksichten unbekümmert, und daß er nach jenen Waffen erst wieder griffe, wenn Dichter und Dramatiker die Harnisch-Wölbung ganz auszufüllen und das scharfe Schwert der Theaterwirkung stark und frei und ohne künstliche Finten zu schwingen vermöchten.

Den Johannes-Stoff hatte Sudermann sich so zurechtgelegt: der Kern der Handlung und der Tragik des Helden sollte darin bestehen, daß die strenge Lehre des Predigers in der Wüste durch die Liebesverkündigung Jesu, deren Sinn Johannes erst allmählich faßt, zu Schanden würde. Und so führte er seinen Plan auch aus. Aber sein Naturell und sein Können warfen sich mit der stärksten Kraft auf einen andren Konflikt, den er doch zum Hauptkonflikt nicht hatte machen wollen und der, obwohl er dem Helden das Leben kostet, wirklich nicht mehr als eine Episode im Drama ist. In diesem Konflikt aber herrscht ein Weib, das Weib in dem ganzen orientalischen Zauber seiner Evasnatur, und dieser Verderberin lieh der Dichter all den schimmernden Glanz, der von seiner Frauenkenntnis in das Reich seiner Kunst hinüberstrahlt, verklärend und kraft seiner Kunst auch das Niedrige, selbst die Bestie im Menschen noch veredelnd. Sudermann ist den Frauen überall hin gefolgt; er kennt alle Grade zwischen Gut und Böse, die Heilige und die Dirne, das Hausmütterchen und das moderne Überweib. Hier aber hat er sich, wie er es schon einmal getan, über alle Schranken der Kultur und Moral hinweg in das Reich der Natur selbst begeben. Das Mädchen im „Katzensteg" atmete ihren gesunden Hauch aus, wo sie ging und stand, kräftig und stärkend, ruhig und unveränderlich — im „Johannes" glüht und blüht sie, funkelt und flimmert, berauschend und verwirrend, wie der Orient selbst.

Wer immer der erste gewesen sein mag, der der schönen Tochter des Herodias, von der uns die Evangelisten erzählen, ein anderes Motiv zu suchen unternahm, als den Willen ihrer buhlerischen Mutter, die sie „zugerichtet" hatte — er verfuhr nicht nur dichterisch und dramatisch, er rächte und rettete auch das beleidigte menschliche Gefühl. Wir schaudern vor dem jungen Geschöpf zurück, das vor dem Ohm und Vater einen Borgiatanz aufführt,

und als es seine Sinne in Wallung gebracht hat, das Haupt eines heiligen Mannes auf einer Schüssel fordert, als wäre es eine saftige Frucht zum Dessert. Zwar die Maler, die von dem grausigen Vorgang ganz wie die Poeten seit Jahrhunderten schon angelockt wurden, konnten sich an den Berichten des Matthäus und Marcus genügen lassen — was sollten sie auch viel mehr tun? Seit dem Cinquecento sehen wir das schöne Frauenbild in der Fülle des Lebens und der Blüte der Jugend und in ihren Händen das ernste bleiche Haupt des Propheten — ein starker und erschütternder malerischer Kontrast, auch ohne daß wir wüßten, wie es in des Mädchens Herzen aussieht, das weit öfter die Augen entsetzt von dem Toten abwendet, als daß es kühl seinen Erfolg genösse oder gar ahnen ließe, daß dies Opfer der verschmähten Liebe habe bluten müssen. Über eine Andeutung tieferer Konflikte hätte die bildende Kunst doch nicht hinauskommen können, und auch Max Klinger gibt uns in seiner „Salome" (die trotz der modernen Skalpe an ihrem Sockel niemand als die Tänzerin des neuen Testaments sein kann) nur die kaltherzige Schöne, in der Sinnlichkeit und Blutdurst einen innigen Bund eingehen. Alles übrige, das Letzte und Entscheidende hatte die Poesie zu tun. In welchem Sinne? In dem dichterisch einzig interessanten, den Heine in die Verse zusammengepreßt hat:

„Wird ein Weib das Haupt verlangen
Eines Mannes, den sie nicht liebt?"

Artur Fitger hat die beiden Zeilen seinen „Rosen von Tyburn" als Motto vorangeschickt. Auch seine Lady Hollam ist eine Salome im Geiste der neuen Legende, die sich neben der Erzählung der Evangelien still weiter- und ausgebildet hat: rasende Eifersucht, die Wut zurückgestoßener Liebe bringt Johannes den Täufer unter das Richtschwert.

Dies Motiv bedingte für den Dramatiker aber noch mehr. Auch das Herz des Propheten mußte — das erheischte der Stoff gebieterisch — in die Wirbel dieser Leidenschaft hineingezogen oder zum mindesten doch einen Kampf mit ihr zu bestehen haben. Wenn die spitzen leckenden Flammenzungen an der Seele des

Täufers wie an einem Gletscherberg abgleiten, dann ist das zwar sehr erhaben und verehrungswürdig, aber sehr anziehend oder gar dramatisch vermag ich es nicht zu finden. Bei Sudermann ist es aber wirklich so. Das junge Ding umschmeichelt den Heiligen mit dem süßesten Girren der Verführung, doch (wie der große Meister Wilhelm Busch mit schnödem Lachen sagen würde) „doch bleibt die Liebe seinerseits" — wenn es überhaupt Liebe ist. Und das ist es, was ich von Sudermann, der es doch sonst liebt und vermag, solche Konflikte auf die Spitze zu treiben — ich denke auch hier an die meisterhafte Hauptszene des „Glückes im Winkel" — das ist es, was ich von ihm nicht begreife, wenn es nicht wiederum die Scheu vor dem Theaterwesen, oder aber vor dem heiligen Stoff und dem heiligen Mann war, die ihn zurückhielt. Fürchtete er das ernste strenge Bild des Täufers mit einer Hinneigung zu der schönen Sünderin zu beflecken — einer Hinneigung selbstverständlich, die Johannes mit der härtesten Selbstpeinigung hätte büßen müssen? Glaubte er den Charakter seines Dramas damit zu verschieben? Aber wie großartig hätte sich der Konflikt erweitern lassen, wenn das finstere Essäertum von der Liebe dieser Welt ins Wanken gebracht würde, um endlich von der neuen Offenbarung der Liebe von oben, die den Feinden vergibt und die uns fluchen segnet, völlig überwunden und erlöst zu werden. Die Unterlassung, so edel ihre Gründe sein mögen, hat sich schwer an dem Stück gerächt. Und auch der Salome ist es nicht zu statten gekommen, daß Sudermann ihre Neigung nicht tiefer hat wurzeln und von ihrem ganzen Wesen Besitz ergreifen lassen. Wie er sie gemalt, wird sie zwar immer zu dem bedeutendsten gehören, was er geschaffen. Alles in ihr ist List und Lust, heißestes Blut und kühlstes Herz. Man glaubt das Klingen ihrer Pulse zu hören, wenn sie sich mit ihren Gespielinnen, von der Etikette einmal nicht bewacht, im Palaste tummelt und den Sieg ihrer Reize in die Lüfte hinausjubelt. So wie sie ist, vom Wirbel bis zur Sohle, mit all ihrem Raffinement und dem Hautgout ihrer Naivität bleibt sie doch nichts als Natur, einer stark duftenden Orchis gleich, die neben den süßesten Wohlgerüchen einen leisen, aber scharfen Verwesungshauch ausströmt. Selbst den

wütenden Schrei, als Johannes sie von sich weist, hören wir aus dem Kern ihrer Natur kommen, und nur wenn sie dem Rat ihrer beleidigten Mutter, des Propheten Haupt von Herodes zu verlangen, folgt, ohne auch nur mit der Wimper zu zucken, stutzen wir und spüren, daß sie im Zusammenhang des Ganzen doch nicht mehr als eine groteske Episode ist. Nun ist diese Ruhe zwar mühsam erheuchelt, denn die Teufelin weiß sich zu verstellen, und sie wartet auf den Augenblick, da Johannes sich vor ihr neigen und sie um sein Leben anflehen soll. Sie gibt sich sogar den Schein, als sei nicht das Haupt des Heiligen der eigentliche Gegenstand ihrer Bitte, sondern die goldene Schüssel, auf der es ihr dargereicht werden soll. Auch ist es klar genug, daß der furchtbare Schwertstreich, dem der Täufer sich so willig beugt, nachdem er die ersehnte Kunde von dem Meister vernommen, auch ihr das Haupt verletzt. Aus dem Tanz, den sie hinter der Szene, die Schüssel in den erhobenen Händen, beginnt, zucken alle ihre Nerven wie abwehrend und hilfeflehend empor. Das heilige Opfer rollt ihr zu Füßen — sie stürzt herein und fragt die Mutter wie eine Irre: „Wo ist die Schüssel? Wo ist das Haupt?“ Dem Herodes stammelt sie die Worte aus dem Hohenliede vor: „Ich bin eine Blume zu Saron und eine Rose im Tal“ — aber wieder kehrt ihr Geist zu dem grausigen Anblick zurück. „Sehet sein Haupt!“ schreit sie auf, und halb ohnmächtig muß sie auf des Herodes Geheiß von der Mutter fortgeführt werden. Alles das aber genügt noch nicht, das dramatische Interesse zu fesseln, denn es sind nicht mehr als die natürlichen Reaktionen des beleidigten weiblichen Gefühls, das sich auch in dieser schönen Sünde regt, weil sie noch jung und zart ist und nicht verhärtet und durch die Jahre schamentwöhnt wie ihre Mutter Herodias, die, wenn es keine Salome gegeben hätte, schon ein anderes Mittel ausgefunden haben würde, ihren kühnen Ankläger um einen Kopf zu kürzen. Das letzte Persönliche fehlt also in des Mädchens Widerspiel mit dem Täufer — das ist es, was wir um der dramatischen Verluste willen, die davon unzertrennlich sind, beklagen müssen. Wie Johannes der Salome, so steht bei Sudermann genau betrachtet auch Salome

dem Täufer fremd gegenüber. Die sinnliche Laune eines Augenblicks — mehr bedeutet ihre Neigung für den blassen Prediger nicht. Von einem Menschenherzen nehmen wir in dieser schillernden Sirene nichts wahr. Wohl möglich, daß Sudermann sie eben so und nicht anders gewollt hat: eine Klingersche Salome, die ihn — man möchte wetten — auf den Stoff gebracht, die ihm darum aber auch die tiefsten Tiefen dieses Stoffes verhüllt hat. Auch sie wird dereinst eine Menge Skalpe um die Hüfte tragen. Uns aber ist es nur um das Haupt dieses einen Gerechten zu tun.

Gerade hier hätte nun Sudermann kraft seiner eigenartigen Begabung einsetzen müssen, um sein Drama zu retten, denn an gewissen Klippen des Stoffes würde er (das konnte man vorhersagen) ohnedies Schaden nehmen. Zwar hat er für die hagere Askese, für die düstere Weltflucht, für die brennende Hoffnung auf das Heil starke und überzeugende Töne gefunden — aber es ist ein mißliches Ding, ein ganzes langes Drama hindurch immer nur auf einen anderen hinzuweisen, der da kommen und die Erfüllung bringen soll und der schließlich doch nicht kommt. Zwar wenn wir kurz vor dem letzten Fallen des Vorhangs die Palmzweige wehen sehen und die Heilrufe hören, die den Messias begrüßen, dann wird uns das Herz erhoben — aber das ist eine Wirkung, die außerhalb des Stückes liegt, das sozusagen ganz in unser Wissen und unser Empfinden von Jesu dem Christ eingebaut ist. Nun wäre es ja keinem Menschen, und vollends keinem Christen möglich, sich zu gehaben, als fehle ihm auch nur etwas von den Kenntnissen über den Messias, die Sudermann mit Recht bei einem jeden von uns voraussetzt, und doch beweist gerade sein „Johannes" so klar wie kaum eine andre „Vorläufer-Dichtung", daß mit diesem Genre von Kunstwerken immer auch eine Selbsttäuschung ihrer Autoren verbunden ist. Im Roman geht es noch eher an, den Propheten zu schildern, der auf den Größeren hinweist, der da kommen soll — und so hat es Paul Heyse in seinem „Merlin" getan: einem Literatur-Johannes vor dem neuen Messias der Dichtung. Aber auch da empfinde ich zum Schluß einen Mangel und die nämliche Enttäuschung, wie

die Jünger des Täufers bei Sudermann: sie glaubten dem Erwählten zu dienen und müssen erkennen, daß sie sich geirrt haben. Nicht einmal auf den richtigen Weg hatte er sie gewiesen. Für ein Drama vollends, ein für die Bühne bestimmtes Drama, ist solch' eine Enttäuschung aber lebensgefährlich. Ein Drama muß uns selber eine Erfüllung bringen und der Held selbst muß dieser Erfüller sein. Sudermanns „Johannes" aber ist ein sechsaktiges Präludieren, ein beständiges Stimmen der Saiten, aber die Symphonie, auf die wir uns schon freuen, läßt immer wieder auf sich warten — und das wird auf die Länge langweilig. Einer unserer jüngsten Dramatiker, die die Frankfurter Aufführung gesehen, meinte mit seinem frischen und lustigen Schnabel, es wäre gerade so, als liefe man in jedem Akt auf den Bahnhof, um jemanden zu erwarten, der dann immer nicht käme. Sehr profan, aber leider wahr! Und unter diesen steten Hindeutungen auf den Erlöser wird der gute Johannes für das Publikum, das er absolut nicht begreifen kann, daß in dem Sudermannschen Drama die Wege des Zimmermannssohnes von Nazareth sich mit denen seines Vorläufers niemals kreuzen wollen, gar noch zum Schwätzer. Ja, wäre das nur alles! Aber es kommt noch ärger. Es ist ja gewiß groß und tragisch gedacht, daß Johannes, der schon den Stein erhebt, um Herodes und sein Weib zu töten, in eben dem Augenblick von dem Gedanken an Jesu Wort „Liebet eure Feinde" übermannt, die tötliche Waffe von sich wirft, seine Anhänger verliert und sich widerstandslos gefangen nehmen läßt. Aber schwächlich und undramatisch ist es auch, wenigstens *scheint* es auf der Bühne so, und auf dem Theater, wo alles auf den Schein ankommt, *entscheidet* dieser Schein. Denn wie soll das auf den raschen, flüchtigen Eindruck angewiesene Publikum zu der Erkenntnis kommen, daß sich in demselben Augenblick eine Umwälzung in der Brust des Johannes vollzieht, die ihn von seinem eignen Wesen und seiner eignen Lehre trennt und ihn dem christlichen Geiste leise und langsam nähert? Und auch das trifft nicht einmal ganz zu. Denn die Lehre des Nazareners heißt nicht nur: Leiden. Unwillkürlich stellen wir in Gedanken Christus, wie er die Geißel wider die

Entweiher des Tempels schwingt, daneben. Wie wenig, sagen wir uns, hat sein Verkünder die Liebesbotschaft des Meisters verstanden! Wie doktrinär will uns überhaupt die ganze Behandlung des Liebesthemas in dem Stück anmuten! In jedem Akt hören wir darüber grübeln, wie die Botschaft wohl zu verstehen sei. Und über dem Brüten entsinken dem Helden und seinem Dichter die dramatischen Waffen.

Und als es für ihn nichts mehr zu hoffen und zu erfüllen gibt, muß Johannes selber noch eingestehen, wie sehr er den Jüngling, den er im Jordan getauft, verkannt hat. Denn als ihm vor Herodes und dem schlemmenden Vitellius Botschaft von ihm kommt und des Täufers Jünger Amarja auch das Wort Jesu berichtet: „Selig ist, der sich nicht an mir ärgert", da erhebt er sich zu dem großartigen Bekenntnis, mit dem er sein Leben, das schon unter dem Schwerte steht, auch geistig und moralisch auslöscht:

„Ich aber verstehe es wohl. Ich, zu dem er es sprach. Ich habe mich an ihm geärgert, denn ich erkannte ihn nicht. Und mein Ärgernis erfüllte die Welt, denn ich erkannte ihn nicht. Ihr selbst seid meine Zeugen, daß ich gesagt habe, ich sei nicht Christus, sondern vor ihm hergesandt. Aber ein Mensch kann sich nichts nehmen, es werde ihm denn gegeben vom Himmel. Und mir ward nichts gegeben. Die Schlüssel des Todes — ich hielt sie nicht; die Wagschalen der Schuld — mir waren sie nicht vertrauet. Denn aus niemandes Munde darf der Name Schuld ertönen, nur aus dem Munde des Liebenden. Ich aber wollte euch weiden mit eisernen Ruten! Darum ist mein Reich zu Schanden worden, und meine Stimme ist versiegelt. Ich höre rings ein großes Rauschen, und das selige Licht umhüllet mich fast . . . . . Ein Thron ist herniedergestiegen vom Himmel mit Feuerpfeilern. Darauf sitzet in weißen Kleidern der Fürst des Friedens. Und sein Schwert heißet „Liebe", und „Erbarmen" ist sein Schlachtruf . . . . . Sehet, der hat die Braut, der ist der Bräutigam. Der Freund des Bräutigams aber stehet und höret ihm zu und freuet sich hoch über des Kommenden Stimme. Dieselbe meine Freude — nun ist sie erfüllet." (Er steht mit ausgebreiteten Armen da, die Augen gen Himmel gerichtet. Manasse und Amarja sinken ihm zu Füßen nieder.)

Dieses Bekenntnis im Angesicht des nahen Todes, dies neidlose Hinwegtilgen der eignen Persönlichkeit, damit ein Größerer

an ihren Platz treten könne, greift uns tief ins Herz, so gut wie den Jüngern, die es auf die Knie zwingt, und dem Herodes, der seine Ergriffenheit vergebens hinter gekünsteltem Hohn verbirgt. Aber ist es auch dramatisch? So wenig es die Beichte der Maria Stuart ist, die alles ungeschehen wünscht, was die schottische Königin nicht moralisch, sondern dramatisch recht getan, so wenig ist es dieser Strich, den Johannes durch sein Leben und seine Lehre macht. Sonst will der dramatische Held sich behaupten, bis zum Tode. Aber es ist das Schicksal dieses Helden, daß ein Stärkerer, als er, ihn von Anbeginn des Stückes an zu nichte macht. Je gründlicher Christus Johannes besiegt, desto reiner erfüllt sich die Tendenz des „Vorläufer-Stückes", das heißt aber mit andren Worten: desto undramatischer ist es. Ein Held, der physisch, ästhetisch und moralisch unterliegt, ist (und keineswegs nur in dem engen heroischen Sinne) kein Held mehr, und der Kern des Christentums ist die Liebe. Darum stellt sich auch die stärkste Wirkung in dem Johannes-Konflikt da ein, als sich die Jünger von ihm wenden und nur die Geringsten unter ihnen bei ihm ausharren. Scharf und klar hat der eifrige Josaphat, der Weib und Kinder um des Propheten willen hungern ließ, dem Gefangenen vorgehalten, was er gefehlt: „Dein Werk war Zorn, Rabbi, du aber schufest ein Klügeln daraus und eine Schwachheit", und Johannes wußte nichts zur Antwort als das klägliche Wort: „Was mein Werk war, das weißt du nicht. Hätte ich selbst es gewußt, ich wäre nicht hier." Zwar möchte er sich noch einmal in Zorn über die Abtrünnigen reden, die, wie er meint, feige vor seinem Falle weichen, während sie nur den Führer verlassen, der sie in die Irre geführt. „Für mich fiel ich nicht — Ich fiel für euch — Euch war es ein Müssen und ein dumpfes Zuschau'n" — war es das auch für das Weib des Josaphat, das mit ihren Kindern nach dem Ernährer schrie? — „mir war es ein Wollen und ein Schwertkampf." Gewiß, das war es. Aber die Waffe entsinkt seiner Hand nochmals, als er hört, daß der „Abtrünnige", den er für einen „Mann des allgemeinen Nutzens" hält, den Weg geht, den Matthias ihm vorangegangen, den Weg zu Jesu von Naza-

reth. Da übermannt es ihn, daß niemand um ihn bleibt als diejenigen, auf die er kaum geachtet: Manasse und Amarja, und über ihn kommt mit dem Abendfrieden das Gefühl der ewigen Liebe, in dem alle Kämpfe und Zweifel schweigen. Er sendet sie dem Heiland entgegen, denn seine Sehnsucht ist groß nach ihm, und er glaubt, er könnte nicht sterben, „ehe denn ihr wiederkämt". Als aber die beiden sich aufmachen, hält er sie noch zurück. „Und werdet ihr auch meines Dunkels nicht vergessen in seinem Licht?" Und nochmals: „So gehet nicht. Noch nicht. Laßt mich eure Hände fassen, ihr, die ihr die Geringeren seid unter meinen Jüngern!" Und in großer Bewegung kommt es ihm stockend, stoßweise aus dem Herzen über die Lippen: „Mich dünkt — ich — hab' — euch lieb."

Nur von einem harten Sinn könnte diese rührende Szene abprallen, aber was sie uns gibt, sagte ich damit schon: Rührung und eine so reine und volle, daß wir uns ihrer nicht zu schämen brauchen. Aber dramatisch ist diese so wenig wie der Geist des Christentums selbst. Ich glaube darüber ein Wort mitreden zu dürfen, denn von den Bremer Aufführungen des Rubinsteinschen „Christus", dessen Worte von mir herrühren, ist im Mai 1896 eine ähnliche Rührung auf Tausende von Hörern übergegangen, eine Rührung, die ich lediglich dem Stoff zuschreibe, nicht meinem Gedicht, nicht einmal der Musik, so reich sie an den innigsten lyrischen Schönheiten ist. Aber es ist mir nie in den Sinn gekommen, jene Wirkung für eine dramatische zu halten. Denn der Rubinsteinsche „Christus", von dem einige Bruchstücke inzwischen auch in Berlin aufgeführt worden sind, ist so wenig ein Drama wie der Sudermannsche „Johannes" es ist. Jener wollte allerdings von Anfang an nicht mehr sein als eine Reihe szenischer bewegter Bilder, von denen jedes einzelne unter beständiger Rücksicht auf den musikalischen Zweck dramatisch angeordnet war. Sudermann hat sich jedoch der Selbsttäuschung hingegeben, er schaffe mit dem „Johannes" eine Tragödie und somit ein Drama. Und das ist sein Werk innen und außen nicht. Ein Schatten tiefer Tragik liegt zwar über des Propheten Leben und Ausgang, wie über allem großen und doch vergebenen

Menschenwerk, aber der Geist des Dramas fehlt darin. In seinem Äußern aber gibt es sich lediglich als eine Bilderreihe, die durch die Gestalt des Täufers nur mühsam zusammengehalten wird: und nicht einmal den Ruhm, ein abgeschossenes „Theaterstück" zu sein, darf es für sich in Anspruch nehmen. Seltsam genug, daß sich damit auch Sudermann auf die gleichen Wege wie Wildenbruch verlocken ließ: ein Dramatiker, der die Technik so sicher beherrschte wie er! Aber wir glauben ja den Grund zu erraten!

Noch andre Dinge gehen in dem dramatischen Geflecht nicht rein auf. Es wäre begreiflich, das Herodes seines Bruders Frau zum Weibe nimmt (ein Greuel vor dem jüdischen Volk), wenn seine Liebe zu ihr so heiß wäre, daß sie wild über Gesetz und Sitte dahinfahren müßte. Wie die beiden aber zusammen stehen, wundern wir uns nicht nur, daß er es dazu kommen läßt, sondern auch noch darüber, daß er Israel die andre Schmach zu bieten wagt, mit der Ehebrecherin am ersten Passahtage den Tempel zu betreten, damit die Hohenpriester ihr huldigen wie einst der tugendhaften Mariamne — denn diese Absicht kostet dem blutschänderischen Paare auf ein Haar das Leben. Auch hat Herodes allen Grund, das Gefühl des Volkes zu schonen. Und von der Macht, die Herodias über ihn besessen, ist wenig oder nichts mehr übrig geblieben. „Sieh mich an!" sagt sie ihm ins Antlitz, als die beiden über den Tanz der Tochter und seinen Preis feilschen. „Hier ist ein Weib, das sich nicht mehr schmücken kann mit dem eignen Leibe, weil du ihn verschmäht, darum schmückt es den Leib, der in ihm erstand. Hier ist ein Weib, deren Brüste verfielen, weil seine Augen Blut geweint haben. Darum läßt es erblühen vor eurer Augen Gier die Knospen, von denen noch nie der Schleier sank. Und für dies Opfer voll unerhörter Qual erbitt' ich nichts, denn ich ward wunschlos. Wer hoffen kann, soll bitten. Salome soll bitten." Und um dieses verblühten Weibes willen, das er aus seinem Herzen verstoßen, sollte Herodes Antipas sich solcher Wagnisse erdreisten? Zwar nennt sich Herodias nicht seine Geliebte mehr, sondern seine Herrin. Wir aber spüren auch von dieser Gewalt nichts, sondern allein den Zwang, den der Stoff

Sudermann auferlegte; denn der Zorn des Täufers über die Buhlerin konnte er schlecht entbehren, so wenig wie den Tempelgang, der in Johannes Brust den kritischen Zwiespalt weckt. Und doch wäre es so gut gewesen, wenn er ihn sich entbehrlich hätte machen können, denn jetzt sperren Herodias und Salome doch einander nur den Weg, und eine schiebt der andren zu oder nimmt ihr aus den Händen, was einer von beiden allein hätte zufallen müssen — wie die Sage denn auch nur von einer Herodias weiß, die vor dem Fürsten getanzt und sich zum Lohne des Täufers Haupt erbeten habe. Was sich zu einem einzigen ganz persönlichen Konflikt hätte zuspitzen müssen, zersplittert sich jetzt in Herodias und Salome, und um es wieder zu einer Einheit zusammenzufassen, läßt der Dichter die beiden Schlangen künstlich philosophieren, fast wie Wotan und Brünnhilde, vom Willen und des Willens willen, als sollten sie uns irre machen, wer denn nun eigentlich die blutige Gabe begehre: Mutter oder Tochter. Daß Salome den Wunsch der Herodias, wenn es ihr beliebte, im letzten Augenblick noch zu schanden machen könnte, ist ja ohnehin gewiß. Und hätte Johannes sie gebeten — doch der Möglichkeit nachzusinnen wäre eine müßige Spielerei. Immerhin spielt Sudermanns Herodias ein gefährliches Spiel; denn die schlangenglatte Tochter ist weniger ihre Verbündete als ihre Feindin und erregt mehr als einmal das leicht geweckte Mißtrauen der mißachteten Frau.

Ästhetisch ist Herodias der Salome ohnedies weit unterlegen. Sie läuft neben ihr her wie ihr Schatten. Sie ist der Sommer des vergangenen Jahres, an den man in dem Blütenrausch des jetzigen nicht mehr denkt. Auch auf der Bühne kommt sie immer post festum. Ach, erinnern wir uns dann, du bist auch noch da! Auch du willst noch deinen kleinen Konflikt haben! Auch Herodes wird zu keiner dramatischen Gestalt mit eignem Willen und eigner Kraft: der Schatten seines Vaters wie Herodias der ihrer Tochter. In dem Gefühl seiner Abhängigkeit von dem Größeren, dem er nie gleichen wird, und der erzwungenen Ruhe, mit der er den Druck erträgt, zwar kein gewöhnlicher Charakter, aber um den eignen dramatischen Zwiespalt und

auch nur um eine äußerlich bestimmende Stellung im Stück von dem Dichter betrogen. Er führt aus, was andre wollen, und will, was er nicht tut. Aber unter den reinen Episoden sind einige vorzügliche Figuren: der Pharisäer Amasai, die galiläischen Fischer, die Schranzen des Herodes, die sanfte Mirjam, die sterben muß, weil sie zu den Füßen des Essäers gesessen. Und seine Bibel hat Sudermann nicht vergebens gelesen. Zwar hat er uns auch aus dem Schatz seiner eignen Weisheit manch' feines und tiefes Wort geschenkt, wenn es aber mit seiner Macht nicht getan war, hat er sich, wie es fast selbstverständlich ist, an die milden und gewaltigen Worte der Schrift gehalten, die nun bald wie der Abendwind vom Meere her, bald wie Donnergeroll über uns dahingehen. Was hätte er denn auch von seinem Johannes Größeres sagen können als was uns die Evangelisten verkünden? Und mit so liebenswürdig-frommer Verehrung ist er dem heiligen Original in Luthers erzener Verdeutschung gefolgt, daß er selbst die kleinen Seltsamkeiten der Sprache, scherzhafte-geniale Verdolmetschungen wie die des „Tetrarchen" in einen „Vierfürsten" und die lateinischen Kasusendungen der Eigennamen beibehalten hat. Er läßt „den Johannem enthaupten" und geht zu Jesu von Nazareth. Ein Drama konnte das Werk so, wie der Dichter sich seinen Stoff zugerüstet, nicht werden. Aber eine bedeutende dichterische Tat bleibt es doch und ein neuer Beweis, daß Schaffende und Empfangende nach dem Liebesquell lechzen, der in der Geschichte der Evangelien fließt. Warum will man ihn nicht auf die Bühne leiten, wie er ist? warum immer nur durch künstliche Röhren und in fremder Fassung wie in Wagners „Parsifal" und im „Johannes" hier? Alle Künste haben sich an ihm geheiligt — warum nicht das Theater? Etwa weil das „Heilige" dorthin nicht gehöre? Wie töricht! Und welch' eine Unterstellung? Als gehörte das Unheilige dahin! Als dürfte der Schmutz sich auf den Brettern ungestraft breit machen! Wir leben in einer Zeit, in der neue Kräfte gärend empor verlangen. Wie sich der allgemeine Umwandlungsprozeß auch gestalten möge, gebt dem Volk, das ihn in den Kirchen nicht mehr sucht, den „König der Armen" auf der Bühne, im Festtagsgewande meinetwegen, nicht auf dem

Theater des Werktags (denn ein Dramenheld wird er doch niemals), aber auch nicht, wie in Oberammergau, als ein Geschenk der Kirche — sondern ohne Dogma und Konfession. Und die oft erniedrigte Bühnenkunst, wider deren Auswüchse man nach unklugen Gesetzen sucht, könnte sich an ihm in all seiner reinen Menschlichkeit erheben und stärken.

Am 15. Januar 1898 wurde der „Johannes", nach monatelangen Kämpfen mit dem Polizeipräsidenten von Berlin, dem der Held für die Bühne zu gut war, auf dem „Deutschen Theater" zum ersten Male aufgeführt. Herr Kainz spielte den Täufer, Reicher den Herodes, Frau Sorma die Salome und Fräulein Dumont ihre Mutter. Es verstand sich von selbst, daß der öffentliche Skandal einem Werke, das außer der wilden Königstochter den Sinnen fast nichts, der Schaulust wenig, und dem dramatischen Sinn noch weniger zu bieten hat, nur hatte schaden können. Das große Publikum war enttäuscht, weil es um eine Sensation betrogen war. Wohl hatte das heiße Bemühen der königlichen Weiber um den unnahbaren Heiligen und der Schlußakt mit seinen schneidenden Kontrasten einen starken Bühnenerfolg, und an Wiederholungen hat es dem Stück, das ein Modeartikel geworden war, nicht gefehlt. Aber für die großen feierlichen Liebesworte der Dichtung und die stille Resignation des Helden waren die Herzen nicht bereitet — man sah und hörte über sie hinweg. Und doch liegt auch in ihnen eine stillwirkende Kraft, die in der Provinz, wohin der Tumult des Berliner Zeitungsgelärms nur abgeschwächt drang, tiefer als in der Reichshauptstadt empfunden wurde. Mit dem Dramatiker hatte man überall zu rechten, und mit gutem Grunde. Dem Dichter aber kargte man, nachdem die ersten Stürme verrauscht waren, mit den verdienten Kränzen nicht. Allein schon der Klang seiner Sprache ist ihrer reichlich wert.

Tiefere Weisheitsworte als die Schrift vermochte Sudermann uns freilich nicht zu künden — aber er redet in dem ganzen Werk eine wahrhaft dichterische Prosa: nur selten gesucht, in den leidenschaftlichen Ausbrüchen voll üppiger Glut, in den Liebes- und Friedensworten süß und voll. Es war eine andre Prosa

als die des „Teja", nur immer die des Dichters, nur geläuterter und aus dem Geist und der Tonart des Stoffes heraus empfunden, nicht geschraubt archaisierend, sondern trotz aller Färbung individuell.

Es war für einige (und auch für mich) die erste Frage, ob Sudermann in den „Drei Reiherfedern", mit denen er bereits im folgenden Jahre (am 21. Januar 1899) vor das Berliner Publikum trat, auch als Versdichter so weit über sein früheres Niveau hinausgewachsen sein würde, daß er einen frei erfundenen Märchenstoff, von dem die Tagesblätter den Neugierigen schon manches verraten hatten, leichtbeschwingt über Raum und Zeit hinwegtragen könnte. Denn von der plumpen Erdenschwere des „Ewig-Männlichen" durfte ihm nichts anhaften, wenn das neue Schauspiel siegen sollte. Die Antwort lautete „ja, ja — nein, nein". Neben einigen wundervollen Tönen, in denen auch die letzte Sprödigkeit des Materials überwunden ist, finden sich schwerfällige und häßliche Laute, die auf Vers und Reim nicht den geringsten inneren Anspruch erheben können. Verdrießliche Hindernisse für den Genuß des neuen Dramas! Indessen stellte sich bald heraus, daß die Handlung der „Drei Reiherfedern" mit einem Märchen zwar die phantastische Voraussetzung gemein hatte, daß ihr Gang jedoch eher schleppend und schläfrig als leicht und ihr ganzer Charakter von einem düstren und müden Ernst niedergehalten wird, mit dem sich eine flüssigere Sprache geradezu in Widerspruch gesetzt haben würde. Das hindert nicht, auf ihre Mängel deutlich hinzuweisen. Bedurfte sie der Grazie nicht, die wir in dem „Ewig-Männlichen" vermissen, so brauchte sie doch auch nicht ungefüg und mißlautend, sondern eben nur schwer und melancholisch zu sein. Und einheitlicher in der Form hätte sie sein müssen, wenn unser rhythmisches Gefühl nicht beständig verletzt werden sollte. Aber dafür muß dem Dichter wohl ein Organ fehlen. Wir spüren es kaum, wenn Goethe oder Grillparzer die Versmaße wechseln; und tun sie es hörbar, dann markieren sie damit sicherlich einen bedeutsamen Einschnitt in der Erzählung oder Handlung. Wenn der Dichter des „Faust" den Inhalt seines ewigen Gedichts fast in alle Rhythmen goß, dann hatte er

dazu völlige Freiheit, denn der Stoff brachte ihm das bunteste Vielerlei aus Erde, Himmel und Hölle entgegen, und ein strenges dramatisches Band verknüpft die Handlung nicht. „Meine Ruh' ist hin" und „Ach neige, du Schmerzensreiche" stehen ein jedes für sich. Was hätte Goethe verpflichten sollen, sie beide in die gleiche Form zu fassen oder sich gar in dem ganzen Werk an den Knittelvers zu binden? Bei Sudermann berührt es uns dagegen fremdartig, wenn seine Menschen sich mitten im Kontext der dramatischen Rede zu einer rhythmisch abgetrennten Solonummer rüsten, wie die Sänger zu einer Arie oder Romanze in einer Oper älteren Stils oder zu einem Couplet im Singspiel. Glückt es ihm ein paar Mal, die rechte Wirkung damit zu erzielen — so bei den mystischen Sprüchen und den balladenartigen Erzählungen der Begräbnisfrau — so mißrät es ihm noch öfter. Und wenn sich Sudermann schon bei dem leichten Sujet des „Ewig-Männlichen" ins Breite verlor, so widerfährt ihm das hier nicht minder, und wir begegnen aufs neue der wunderlichen Tatsache, daß Worte, die wie ein tiefes Orakel klingen, sich als Schalen ohne Kern erweisen, oder daß umständlich und mit einer gewissen doktrinären Trockenheit vorgetragen wird, was sich mit ein paar Sätzen hätte erledigen lassen — wenn es des Sagens überhaupt wert war. Da spürt man die Arbeit. Man sieht den Dichter am Federhalter kauen und hört ihn auf dem Schreibtisch trommeln, ob denn der Einfall nicht kommen will, der aus den Wolken fallen muß, aus der Götter Hand. Und unterdessen ist er schon an ihm vorübergezogen, wie das Idol seines Prinzen Witte. Er hat ihn nur nicht zu halten gewußt. Und so wird aus der dichterischen Zauberformel wieder einmal eine „Abhandlung".

Und doch ist der Grundgedanke so schön und tief und dabei so einfach wie alles Große! Der „Sehnsucht nimmer müden Sohn" nennt sich der Held, der von seinem Stiefbruder entthronte Prinz, den nur die Treue eines Knechts am Leben erhalten hat; und dieser selbe Knecht (Hans Lorbaß heißt er mit einem ostpreußischen Schimpfnamen), der Repräsentant des gesunden skrupellosen Volkssinns und der gesammelten Manneskraft,

der Recke, der dient, ruft ihm das Wort zu: „Wer seiner Sehnsucht nachläuft, muß dran sterben.“ Wilhelm Busch hat in seiner ergreifenden kleinen Dichtung vom „Schmetterling“, die nur nicht immer verständlich ist, weil sich ihr zu viel Persönliches beimischt, solch' einen Menschen geschildert, der seiner Sehnsucht nachläuft und nichts dabei erhascht als einen Stelzfuß, einen Kahlkopf und eine rote Nase. Für den Prinzen Witte ist das Ziel der Wünsche kein großer blauer Schmetterling, sondern ein noch unbekanntes Weib, das ihm die Federn, die er einem heiligen Marabu irgendwo hat entreißen müssen, zeigen, bringen und rauben sollen. So verkündet es ihm die Begräbnisfrau, eine „Tödin“ (wie es in einem Gedicht von Tschabuschnigg heißt, das der Meister Karl Loewe so grausig-schön komponiert hat) — nur daß sie nicht lieblich und bleich und dunkellockig ist wie jene und daß sie ihres Mannes, des „Todes“, Geschäfte gleich mit zu besorgen hat. Nach was für einem Weibe des Prinzen Verlangen steht, das offenbart er uns selber. Nicht nach *einem*, sondern so schlechtweg nach *dem* Weibe. Was *ein* Weib sei, bezeichnet er kraus und dunkel so:

„Was ist ein Weib? Ein Fall und eine Schwere,
Ein Dunkel und ein Diebstahl fremden Lichts,
Ein süßes Locken in die ew'ge Leere,
Ein Lächeln ohne Sinn und ein Geschrei um nichts.“

Aber *das* Weib, sein Ideal, das sieht in des Prinzen Versen, die für den Dichter charakteristisch sind, anders aus:

„Doch was ich fordere, ist das Weib, das eine,
Nach dem im Trinken meine Sehnsucht dürstet,
In dem ich selber, hochgefürstet,
Als Herold aller Großen mir erscheine; —

Nach dessen Worten meine Seele darbt,
Sitz' ich zu Rate mit der Menschheit Besten,
In dem des Daseins quälendes Gebresten
Zu froher Überschau vernarbt; —

Das Weib, vor dem ich fiegestoll,
In zager Scheu die steifen Kniee beuge,
Und das errötend mir bezeuge,
Wie sich die Lust in Reinheit bergen soll! —

Das Weib, das will in höchster Not
Mit mir am Kreuzweg bettelnd stehn,
Und dessen Liebe selbst den Tod
Bezwingt, an mir vorbeizugehn; —
Dies Weib, dies Friedwerk, diese stille Welt,
In der verloren ich mich nie verlier',
Wo selbst ein Unrecht noch sein Recht behält,
Mein Weib — das fordr' ich nun von dir."

Und die Begräbnisfrau enthüllt ihm den Zauber, der sich in den Federn verbirgt:

„Die erste der Federn ist nur ein Schein
Aus Lichtern und Nebeln, die rings um dich brauen,
Wirfst du sie opfernd ins Feuer hinein,
So wirst du im Dämmer ihr Bildnis schauen.
Die zweite der Federn, merk' es dir gut!,
Wird dich in Liebe mit ihr vereinen,
Verbrennst du sie einsam in schweigender Glut
Muß sie nachtwandelnd vor dir erscheinen.
Und bis die dritte in Flammen verloht,
Reckst du nach ihr die sehnenden Hände:
Der dritten Vernichtung bringt ihr den Tod;
Drum hüte sie wohl und denk' an das Ende."

Auch das ist kraus und seltsam, fast so rätselhaft wie die geheimnisvollen drei Becher der „Versunkenen Glocke". Aber das Wunder kleidet sich gern in abenteuerliches Gewand und wir lassen uns sein Brimborium gefallen, wenn nur der Sinn verständlich und wahr ist, der dahinter steckt. Und das ist er. Der Prinz wird über allem Sehnen sein Glück versäumen. Es wird ihm zur Seite stehen, ohne daß er es erkennte. Und wenn er nach vergeblichem Suchen, ein alternder Mann, die Sehnsucht endlich wegwirft, wird er seines Besitzes erst inne werden, nachdem er selber es getötet. Als er die erste Feder verbrannt hat und ein Weib als schönes Wolkenbild über den Himmel zieht, kommt uns schon die Ahnung. Ihr Leib verweht und verwächst mit den Wolken. Sie wird ein Wolkenbild bleiben. Und er, der Prinz, spricht sein Verhängnis deutlich aus:

„Mein ist sie doch, denn ich weiß, wer ich bin."

Das heißt: er wird an sich und seinen Träumen hangen und

über seinem Ich die Wirklichkeit um ihn herum verkennen und vergessen. Und weiter:

„Und wollte sie nicht und käme sie nie,
Meiner Seele Verlangen ist stärker als sie."

Gewiß. Vor lauter Verlangen wird ihm nie Erfüllung werden.

Die Handlung, die nun einsetzt und in der sich das Federspiel bewähren soll, wäre unanfechtbar, wenn sie sich so spielend abrollte und so klar verständlich gäbe, wie sie sinnreich erdacht und ergrübelt ist. Der Prinz, der auf einer Kämpferfahrt zum heiligen Grabe begriffen ist, kommt gerade zur rechten Stunde in die Residenz der verwitweten Königin von Samland, die sich nach langer Trauerzeit zu dem Gelübde entschlossen hat (ganz wie die Königin in Hartmann von Aues „Gregorius, der gute Sünder"), dem Helden ihre Hand zu schenken, der ihre Freier besiegt, oder vielmehr den einzig Übriggebliebenen, den Schreckensmann, der zufällig Wittes Stiefbruder ist, der unrechtmäßige Herzog von Gothland. In einer seltsamen Verwirrung des Gefühls weigert der Prinz sich mit ihm zu kämpfen, denn er verneigt sich vor dem formellen Recht und erträgt gefaßt den Schimpf für einen Feigling zu gelten. —

„Ihr, deren Aug' in hoffender Frage
An meinem breitrandigen Schwerte hängt,
Nicht darf ich euch weisen, wozu ich es trage,
Und dulden muß ich, was ihr auch denkt" —

und als er sich endlich doch zum Kampf entschließt, unterliegt er, denn die Sehnsucht hatte ihm Sicherheit und Kraft geraubt. Er dachte an die Federn, an das ferne Weib — und sein Knecht Hans Lorbaß muß das Volk zur Empörung rufen, um den Herzog und sein schmutziges Gefolge zu verjagen.

Nun sollte der gefallene, schwer verwundete Witte nach dem Schwur der Königin nicht König werden dürfen. Aber die Macht geht vor Recht. Der kecke Hans will es, das Volk will es, die hohe Königin beugt selber das Gesetz.

„Der Mann, der blutend vor uns liegt,
Will er genesen und will er mich frei'n,
So soll er uns König und Sieger sein."

Da wäre denn das Weib, des Prinzen Traumbild, „diese stille Welt, wo selbst ein Unrecht noch sein Recht behält", aber er erkennt sie nicht, er ahnt sie nicht. Er will fort, seiner Sehnsucht nach. Zwar bleibt er und trägt die Krone. Aber er verkennt sein Glück auch dann noch, als er die zweite Reiherfeder verbrennt und, wie die Pythia es verheißen, die Königin ihm in einer herrlichen, in Mondlicht und Friedesstimmung alle Spannung und allen Streit verklärenden und lösenden Szene schlafwandelnd erscheint. Auch in die Verse des Dichters ist hier von dem milden Zauber der Landschaft ein voller warmer Hauch übergeflossen, und wie ein Nachklang des fernen Gesanges der Mädchen, die sich in den Bäumen schwingen, tönt es aus dem — ja, sagen wir einmal — Schlummerliede der Königin, wunschlos, in reiner Liebe und voll süßen Wohllauts, als wiegte Solveig den heimgekehrten Peer Gynt zur Ruhe:

„Dich halt' ich, meinen geliebten Raub,
Noch einmal am Busen geborgen,
Und tratst du mich heut' auch in den Staub,
So bist du doch mein bis morgen.

Bis morgen ist eine lange Frist,
Da kann ich dich hüten und haben,
Da geb' ich dir, wenn du willig bist,
Noch tausend goldene Gaben.

Es wollen viel Quellen ans Tageslicht,
Dem Schlafe des Herzens entstiegen,
Doch weil kein Spruch ihren Zauber bricht,
So müssen sie wieder versiegen.

Und niemals bauet der Sonnenschein
Zwischen dem Heut' und dem Glücke,
Zwischen der Sehnsucht und dem Sein
Die siebenfarbige Brücke.

So lösest du dich nun von mir,
Ich seh's und kann es nicht hindern,
Doch heute noch hüt' ich den Schlummer dir
Und wehre den spielenden Kindern."

Mit Schuld überläd't sich der unselige Mann. Dirnen drängen sich am Königshof; ein holdes Geschöpf aus dem Gefolge der

Königin fällt seinem Gelüst zum Opfer. Den zarten kleinen Prinzen möchte er aus dem Wege schaffen, um nicht für fremdes Blut herrschen und sorgen zu müssen. Da ist es nun ganz wundervoll, wie über den Vollstrecker seines schweigenden Willens, den immer tatbereiten Hans Lorbaß, die Reue kommt und er seinen Herrn richtiger versteht, indem er den Knaben schont, als wenn er ihn hingeschlachtet hätte. Und noch herrlicher ist es, wie dem wild verstörten König, der schon bereit war, dem aufs neue andringenden Herzog von Gothland, seinem Stiefbruder, seine wehrlose Brust zu bieten, bei dem Anblick des unversehrten Kindes mit dem befreiten Gewissen der Stolz und die Kraft zurückkehrt, so daß ihm der Gegner bei dem ersten Schlage tot zu Füßen sinkt. Und dann zieht er fort, nachdem Unrecht Recht geworden, in die neblige Welt, der alten Sehnsucht nach, die ihm nur der Tod stillen wird. Denn als wir ihn fünfzehn Jahre später unter den Kreuzen der Begräbnisfrau wiedersehen, da dämmert ihm zwar eine späte Erkenntnis, daß ihn drei Meilen von hier, in der Königsburg, einmal der Flügel des Glücks gestreift, als aber die „lauterste der Frauen" den Wiedergefundenen mit immer gleicher Liebe grüßt, bleibt er wie früher rat- und kenntnislos. Die ewige Sehnsucht hat ihm nichts als unendliches Elend gebracht.

„Und hast du ohne zu trauern
Gewartet fünfzehn Jahr,
So wirst du nun in Schauern
Erkennen, wer ich war.

Wohl habe ich Reiche gewonnen,
Mir eigen und mir zu nutz,
Eins ist in Luft zerronnen,
Das andre ward zu Schmutz;

Aus allem Recht ward Rache,
Die Gabe zur Begehr,
Und eine blutige Lache
Zog hinter mir daher,

Besudelte den, der sauber,
Und ächtete den, der echt,
So hat sich an mir der Zauber
Des weißen Reihers gerächt."

Jetzt aber soll mit dem Fluche der Sehnsucht endlich und für immer ein Ende gemacht werden. Er verbrennt die dritte Feder — und die Königin sinkt tot zusammen. Den Verzweifelten zieht die „Tödin" zu sich in das schon bereite Grab. Hans Lorbaß aber, die Kraft, die zwischen Unrecht und Recht, zwischen Haß und Liebe quer durch geht, deutet übers Meer. Dort gibt es ein verlottertes Land, das Gewalttat und Recht gebraucht. Dorthin will er. Der Knecht soll zum Herrn werden. Und er wird nicht der schlechteste sein!

Dunkels genug. Aber der blendendsten Genieblitze auch. Kein eigentliches Theaterspiel — aber doch eine ganze Reihe innig packender Szenen. Viel holperige Verse — aber auch Worte, die melodisch fließen und uns um Ohr und Herz spielen. Und in allem: ein Dichter, den es emporddrängt über die banale Wirklichkeit, und der noch höhere Flüge wagen darf, wenn ihm das Götterpferd williger gehorcht. Hätte es ihn nicht ein paarmal abgeworfen, die „Drei Reiherfedern" würden sich nicht so bald von der Bühne verloren haben. Man denke sich Grillparzers „Traum ein Leben" in zerhackter Sprache im breiten Dozententon vorgetragen, und wir würden seiner nicht froh werden. Die Form hat magische Gewalt. Auf den Kunstbanausen wirkt nur der Stoff, für den feineren Sinn entscheidet die Form; und im Theater ziehen ein paar gescheidte Führer die Menge mit, wenn sie nicht weiß, wie sie sich zu benehmen hat.

Von diesen wären allerdings auch die „Drei Reiherfedern" ganz nie zu retten gewesen; das haben auch die späteren Aufführungen im Wiener Burgtheater bewiesen. Und auf das Ideal, das der Dichter uns aus seiner Natur heraus zu geben vermag, mußten wir geduldig weiter warten; denn auch das „Johannisfeuer" war es noch nicht. Weder in dichterischer Beziehung — denn es greift im Ausdruck zu den naturalistischen Mitteln zurück — noch als Drama, denn es behandelt einen Stoff, wie er novellistischer gar nicht gedacht werden kann, in liebevoller Detailschilderei, und setzt aus lauter kleinen feinen Läppchen um ein größeres Mittelstück die Decke zusammen, die es als Schauspiel vor uns ausbreitet. Und auch der Geist des Stücks ist

nicht stärker geworden als der seiner letzten Werke: künstlerisch nicht, auch nicht moralisch. Eine zarte Scheu vor allen rohen Effekten, aber auch ein ängstliches Zurückweichen vor jeder starken und großen Entscheidung im Manne. Eine müde Resignation, die weit mehr Kraftlosigkeit als Sittlichkeit ist, hält die Impulse darnieder und läßt auch die wirklich oder vermeintlich ungewöhnlichen Naturen des Stücks schließlich im Gewöhnlichen verkommen.

Auch das Problem ist nicht neu — nur daß es aus dem Ehe- in den Brautstand verlegt ist. Es sind Rosmer, Beate und Rebekka, Hannes Vockerat, Käthe und Anna Mahr, die hier in Georg von Hartwig, Trude und Marikke wieder auferstehen. Nicht völlig, natürlich, aber doch in den Hauptzügen ihrer Konflikte. Das gute „Schorschchen" ist kein sanfter Johannes und sein Onkel und Pflegevater Vogelreuter behauptet sogar, daß er ein „Dickkopp" sei, und läßt es an Belegen dafür nicht fehlen. Als Primaner hat der junge Mensch sich geweigert, seine Verwandten zum Abendmahl zu begleiten, und sich gegen die Peitsche des Onkels, die er dafür verkosten sollte, mit einem Brotmesser gewehrt. Er hat sich dann getrost die Gelder sperren lassen, sich durchgehungert und steht nun, wie er glaubt, als ein freier unabhängiger Mensch da, stolz in dem Bewußtsein, immer gerade aus, immer, wie Hans Lorbaß, quer durch gegangen zu sein, ohne Konzessionen, ohne Lügereien, ohne daß ihm je einer übers Maul hätte fahren dürfen, und dies Bewußtsein nennt er „seinen schönsten Besitz". Aber noch mit demselben Atemzug erklärt derselbe aufrechte Jüngling seinem Onkel, er gehöre nun einmal zu ihm und seinem Hause und fühle sich mit ihnen so verwachsen, daß ihm nie auch nur die Idee gekommen sei, sich von anderswo her eine Frau zu holen. Und schließlich tut er doch, was Herr Vogelreuter will, und verweigert auch die Mitgift nicht länger, die er soeben noch großwortig ausgeschlagen, denn — er hat ja „kein Recht zu irgend welchem Stolz", weil der Onkel seines Vaters Ehrenscheine eingelöst und ihm selber Unterstand, Nahrung und sein Kind zur Frau gegeben hat. Mit dem „Dickkopp" ist es also nichts. Immer nur Worte und keine Taten. Alles

wird geduckt und gedrückt. So eben noch „Ich gehe meine eigenen Wege! Ich bin keinem Rechenschaft schuldig", und dann zittert der Held, der Herrscher wieder vor der Peitsche seines gestrengen Herrn, in dem die liebevolle Roheit der Röcknitz und Sellenthin gealtert und verbürgerlicht wiederkehrt, und kein Brotmesser zerschneidet ihr Stiel und Schweppe. Und dabei bleibt es. Unfrei wie kein zweiter der Sudermannschen Helden taumelt dieser George, mit dem der Dichter sicherlich doch mit Absicht und in vollem Bewußtsein dessen, was er tat, ästhetisch und psychologisch ein schweres, wie ich glaube, unlösbares Wagnis unternommen, in sein Schicksal, das kein Mühlbach und kein See, sondern die Ehe ist.

Ernster ist es dem andren „Notstandskinde" des Stücks mit seiner Freiheit und Selbständigkeit: der Pflegetochter des Vogelreuterschen Hauses, Marikke. Als das Land unter harter Teurung litt, haben die damals noch kinderlosen Gatten einem litthauischen Pracherweibe den Säugling abgekauft, und Marikke hat sich das bißchen Brot und Liebe, das sie bei den Vogelreuters gefunden, redlich verdient. Eine ernste, tiefe Pflichtennatur, die, eine echte Adlige, das Wort „Ich dien'" als Wappenspruch führt — also beileibe keine „Katze", die eine falsche Darstellung aus ihr gemacht hat! Ohne Bitterkeit und ohne Trotz dient sie, gern und aus freier Wahl, und so, wie sie ist, ist sie und nicht ihr geliebter Georg die wahre Herrschernatur. Sie schaltet und waltet als Heimchen im Hause, und nichts geschieht ohne sie. Alle hängen sie von ihr ab, ohne daß es ihnen recht zum Bewußtsein käme, und wie ihr eigenes so gestaltet sie auch das Schicksal der andern. Ein einziges Wort von ihr, ein einziger Schwächeanfall damals, als es noch Zeit war, als sie sich unter den Tulpenbaum legte wie Selika unter den Manzanillobaum, um zu sterben — und Georg, ihr Pflegebruder, hätte sie zum Altar geführt und nicht Vogelreuters Trude. Aber sie blieb aufrecht, stolz und frei, weil sie von seiner Liebe zu ihr nichts ahnte, und nun ist es zu spät. Vielleicht nicht ganz, wenn nur Georg ein andrer und nicht dieser halbe Rosmer-Vockerat wäre. Aber das Johannisfeuer, auf das sie ein einziges Mal im Leben ein

Recht zu haben glaubt, würde ihr auch nicht flammen, wenn sie selber es nicht mit eigner Hand entzündete: in der bedeutendsten und schönsten Szene des Ganzen, der Schlußszene des dritten Aktes. Was sie da tut, ist Verbrechen — gewiß; so bezeichnet es der immer schwankende Georg — Verbrechen an ihren Erziehern, Verbrechen an der kindlich-heitren Trude, die mit ihren hellen Augen die Fäden längst gesehen, die die beiden verbinden. Aber lauter als die Warnung des bürgerlichen Gesetzes ruft die Stimme der Natur, daß hier ein Unrecht geschieht, ein jammervolles Unrecht an einer strengen herrlichen Mädchennatur, die mehr wert ist als zehn Trudes zusammen, und dieser Stimme gibt Marikke, als ihre Sinne nicht mehr zu bändigen sind, Gehör. Sie will, ihr Glück und ihre Sünde, und alles will sie auf sich nehmen, damit nur das Gefühl des unentschlossenen Mannes nicht leide. Sie kommt zu ihm, um die Stunde mit ihm zu verwachen, bis der Zug nach Königsberg fährt, der Stadt, in der die arme Marikke dem jungen Paare das Brautbett bereiten muß; sie läßt ihn fahren, den Zug, ruhig lächelnd, um nicht von dem Geliebten scheiden zu müssen; sie macht die Diebesnatur ihrer Mutter für die Küsse verantwortlich, die sie ihm stiehlt; sie gibt sich ihm hin und würde noch in letzter Stunde mit ihm auf- und davongehen, wenn sie ihren Baumeister nicht doch kennte! Seine Vorwürfe würden ihn und sie nicht ruhen lassen, denn was er sich auch vorreden mag — er ist ein schwacher Mensch und nicht geschaffen für das Seltene. Und seine Anklagen werden Marikke härter treffen als ihn selbst, — denn er liebt seine Trude. Und schließlich regt sich in Marikke ein klein wenig die Furcht und gebieterischer als in ihm eine Sittlichkeit, die mehr als Schwäche und Mode ist. Sie, die sich manchmal so ohne Frieden fühlt, daß sie „morden könnte“: sie, die allen Gutes tut, und die doch vor Jahren ihren George „totmachen“, wie toll küssen und dann sich selber „totmachen“ wollte — sie findet auch die fast übermenschliche Kraft, den geliebten Mann mit seiner Braut ziehen zu lassen und der ängstlich fragenden Schwester und Freundin zuzuflüstern: „Es war alles Unsinn, mein Süßes! Er liebt dich ganz allein. Er hat nie eine andere geliebt, sagt er. Und er —

wird — sehr glücklich sein — sagt er." Die Lüge, die sie damit ausspricht, sei den Moralisten zur Aburteilung überwiesen wie der Meineid, mit dem sie im ersten Akt schwört, Georgs Gedichtheft (mit den Geständnissen seiner Liebe zu ihr) nicht durchgelesen zu haben. Für uns ist diese Lüge das unzerbrechliche Siegel auf das Opfer, das sie wirklich bringt und das die Wetterfahne von Mann sich zu bringen nur vorredet. Sie sieht, das Taschentuch zwischen den Zähnen, den Ziehenden nach. Und sie wird die Tragödie ihres Herzens in der Stille ausleben, bis sie sich daran aufgezehrt hat. Erst als sich der Vorhang zum letztenmal über dem Schauspiel „Georg und Trude" geschlossen hat, beginnt der letzte Akt des herben Trauerspiels „Marikke".

Auch hier stellt sich uns die Frage in den Weg, ob das Drama, das so viel tragischen Zündstoff enthält, nicht gleich auch als Tragödie hätte enden können. Aber, was ich der „Ehre" gegenüber bejahe, glaube ich angesichts des „Johannisfeuers" verneinen zu müssen, wenn darunter soviel verstanden sein sollte als die Lösung des Verlöbnisses zwischen Georg und seiner Braut und die unvermeidlichen Morde und Totschläge, die davon unzertrennlich sein würden. In der „Ehre" war Anlaß genug zum tragischen Dolchstoß vorhanden — Georg von Hartwig wäre dessen aber im Grunde gar nicht wert gewesen, und es verlangt ihn ernstlich auch nicht darnach. Die einzige Gestalt der Dichtung aber, die mit den tragischen Mächten im Bunde steht, die Hauptgestalt, Marikke, wird von ihnen auch gefordert, und somit bekäme ein jeder im ästhetischen Sinne sein Recht. Wohl aber bleibt das schwere Bedenken bestehen, ob sich Sudermann nicht durch die Art, wie er den vielgeliebten Schorsch angelegt, das ganze Stück mitsamt seinem Problem verdorben hat. Daß er nicht wissen sollte, als was für ein Jämmerling dieser Dichter und Architekt, der so sehr für die Natur schwärmt und so schöne Reden hält, sich uns darstellt, halte ich, wie gesagt, für ausgeschlossen — aber es bleibt noch genug sich darüber zu verwundern, daß er die vielerlei Ja und Nein in ihm für psychologisch vereinbar, und wenn, daß er sie für ästhetisch erträglich gehalten hat. Was wir von dem sonderbaren Heiligen zu sehen

und zu hören bekommen, ist ein unaufhörlicher und unauflöslicher Widerspruch. Warum denn nicht lieber offen erklären: dieser gute junge Mensch ist ein kleines Großmaul, das sich der schönen Gesinnungen und Taten, die er besitzen und getan haben will, eben nur berühmt. Aber daran denkt der Dichter nicht. Den Gymnasiasten, der die Kommunion und damit den wohlgefüllten Vogelreuterschen Brotkorb verschmäht hat, hat es zwölf Jahre vor dem Stück wirklich und wahrhaftig einmal gegeben — und der sollte sich zu dem Halbmann ausgewachsen haben, den wir kennen lernen? Zwar deklamiert er „Ich hab' nichts wie meinen Trotz. Mit dem hab' ich alles gemacht im Leben", er nennt sogar schön-bescheiden auch seinen Fleiß nur Trotz — aber schon aus den wenigen Zitaten, die ich gegeben, wissen wir, daß das nichts als Worte sind. Wer seinem Onkel einmal ein Messer gezeigt hat und neuerdings die Zähne, als derselbe Onkel und jetzige Schwiegervater ihn equipieren wollte wie einen verschuldeten Leutnant, der küßt nicht zu guter Letzt doch noch den schwiegerväterlichen Geldsack. Der weigert sich auch nicht ängstlich jeder waghalsigen Tat, die andere von ihm erbitten. Das tut der edle Georg aber jederzeit. Marikke will ihre Mutter sehen, vor der sie einmal in halber Ahnung erschrocken davon gelaufen ist, die Weßkalnene, die schmutzige Diebin — aber der ritterliche Herr von Hartwig erwidert: „Ich kann's nicht, hinter dem Rücken der Eltern kann ich's nicht. Denn ich weiß nicht, was draus entsteht". Er begreift das sehnsüchtige Verlangen der Elternlosen nicht einmal, und kommt immer wieder auf sein „Ceterum censeo" zu rück, der Philister: „Ich kann das diesem Hause nicht antun" und „Es geht wirklich nicht". Und abermals: „Es entsteht was Schlimmes daraus. Wir werden's erleben. Was wider die Natur ist, das straft sich", und der Tor muß sich darauf entgegnen lassen „Das soll wieder die Natur sein, daß ein Kind nach seiner Mutter schreit?" Und damit noch nicht genug. Nachdem er sich flüchtig wieder mit seiner Freiheit etwas gewußt hat: „Ich hab's dir versprochen, ich tu's. Nu gerade tu' ich's", flennt er noch einmal „Heimchen! In deinem Interesse. Ein letztes Mal. Ich warn' dich. Irgend ein Unglück entsteht sicher dar-

aus". Und erst als Marikke antwortet: „Auf ein Unglück mehr kommt's doch in der Welt nicht an", bekommt das Patenkind des Drachentöters Courage. „Also so bist du? Na, ich bin erst recht so!" Aber als er endlich davongeht, um die Weßkalnene zu holen, murmelt er noch: „Nu werden wir was erleben!" Und was geschieht nun? Wo bleibt das Unheil, vor dem der Ritter sich gefürchtet hat? Im Bereich seiner unmännlichen Gedanken. Nicht er, nicht das Haus, sondern Marikke ganz allein hat das „Unglück" zu büßen und zu tragen. Das heißt: sie weiß nun, was für ein Weib ihre Mutter ist, und sie läßt die Gartentür hinter ihr schließen, damit sie nicht wiederkommt. Das ist zwar hart, grausam hart für die arme Marikke, die sich in all der gut gemeinten Liebe, die sie umgibt, so einsam fühlt; aber das war vorauszusehen, und dabei bleibt es auch. Denn für das Stück erwächst aus dieser Begegnung zwischen Mutter und Tochter nichts als höchstens ein paar Stimmungen und Wortbeziehungen, die auch fehlen könnten. Denn es wird doch niemand auf den Gedanken kommen, jetzt sei es unvermeidlich, daß Marikke die kleine Trude mit ihrem Georg verrate? denn jetzt habe Marikke, wie sie selber allerdings sagt, „keinen auf der Welt" als ihn. Das sind natürlich nur Worte. Eine andre Mutter als die Weßkalnene hätte ihr Kind vielleicht behüten können. Aber solch einen Schutz fand Marikke, wenn sie ihn überhaupt begehrte, bei ihrem Onkel und ihrer Tante auch, und alles, was sie und Georg sich darüber am Schluß des zweiten Aktes vorgaukeln (und mit ihnen leider auch der Dichter), ist eben — Gaukelei.

Der Widerspruch mit Georgs angeblichem Mannestrotz und seiner wirklichen Feigheit ließe sich noch durch ein Schock von Beispielen belegen. Es sei nur darauf noch hingewiesen, wie ängstlich er sich in der schon erwähnten Hauptszene des Stücks um den anständigen Schein sorgt. „Nein, nein, ich will dich lieber nicht anrühren. Trude ist vorhin schon heimlich im Garten gewesen. Wenn die sich wieder runterschleicht — um Gottes willen!" Jawohl, um Gottes willen! Und wieder, als Marikke vor ihm hingegeben hinkniet und zu ihm aufschaut: „Steh auf,

um Gottes willen steh auf. Es ist sicher wer im Garten". Und dann wieder im Schlußakt so viel stolze Vorsätze, und zu guter Letzt doch nichts als das Gewöhnliche und Geläufige — ja, was soll man davon halten? Vielleicht soll man es gar respektieren? Wäre es ein Sieg des Guten über die bösen Instinkte? Aber wer denkt daran! Solche Kämpfe und Siege vollziehen sich wohl in Marikke, aber nicht in Georg von Hartwig. Also wäre es das gerade Gegenteil? Der Bruch, den bürgerliche Sitte und Sittlichkeit in eine starke und ungeteilte Natur bringen, so daß sie darüber zugrunde geht? Hätte Sudermann das wollen, so wäre es ihm mißlungen, wiederum nicht in dem Mädchen, das wirklich auch davon ein trauriges Lied zu singen weiß, aber doch in seinem Helden, der sich eben nur falsch taxiert und auch von seinen Angehörigen und dem Dichter viel zu hoch eingeschätzt wird; denn nicht das nehmen wir wahr, daß sich ein großer Mensch, ein geborener Herrscher gegen eine falsche Konvenienz mit allen Kräften wehrt, um schließlich doch von ihr unterjocht zu werden, sondern daß ein Renommist, der ein klein wenig auf sein Gewissen und sehr viel auf das Urteil der Leute hört, tut, was er seinen Reden nach nicht sollte, und schwatzt, was er seinen Taten nach nicht dürfte. Es liegen freilich in der menschlichen Brust kaum begreifliche Widersprüche eng vereint, und auch solch eine Fesselung der Impulse durch gute und falsche Rücksichten, wie wir sie bei dem Neffen des Herrn Vogelreuter entdecken, brauchte der Darstellung nicht entzogen zu werden. Nur erforderte sie einen großen, sichren Meister, um uns an sie glauben zu machen, so glauben zu machen, wie es Sudermann vorgeschwebt hat. Und vor allem mußten sich alle Widersprüche auf eine gemeinsame Quelle im Charakter zurückführen lassen. Alles, was z. B. Wallenstein spricht und tut, so vielfältig und anscheinend unvereinbar, entspringt doch dem einen übermächtigen Trieb seines Ehrgeizes und erklärt sich bis auf den kleinsten Rest aus seinem Naturell und den Verhältnissen, in die das Schicksal ihn gestellt und über die es ihn zum Meister gesetzt hat. Und doch macht schon dies erstaunliche psychologische Gebild eben um der Widersprüche willen, die sich in ihm vereinen, der Deutung viel und

dem Genuß noch mehr zu schaffen. Die Menschen halten sich lieber an die einseitigen und beharrenden Charaktere Shakespeares, an Richard den Dritten, Lear, Macbeth, als an ein so schillerndes Wesen wie Wallenstein, der in jedem Augenblick ein andrer zu sein scheint und damit das Publikum um das Gefühl der Sicherheit und den festen Standpunkt bringt, von dem das Drama mit seinen Menschen und Begebenheiten beurteilt sein will. Und dieses Gefühls bedürfen wir zum reinen ästhetischen Genießen wirklich. Es ist uns nicht gegeben, im Kunstwerk allen Dingen von ihrem Kern aus gerecht zu werden, sie wie naturwissenschaftliche Objekte zu drehen und zu wenden und alles zu verzeihen, indem wir alles verstehen. Vollends ein Drama läßt uns im Theater dazu keine Zeit. Da müssen wir einseitig sein, und erschwert uns der Dichter das Verständnis seiner Menschen durch eine allzu komplizierte Anlage ihres Organismus, dann muß er es sich gefallen lassen, daß man für Widersprüche nimmt, was vielleicht nur übergroße Feinheiten sind. Wallenstein hat sich solchen Bedenken und Zweifeln gegenüber durch mehr als ein Jahrhundert auszuweisen und zu behaupten vermocht. Es ist zu fürchten, daß es Sudermanns Schorschchen nicht ganz so wohl ergeht. Man wird sich ungern mit ihm befassen, die Widersprüche seiner Worte mit seinen Taten dem Autor in die Schuhe schieben und diesen bedauern, daß er keinen ganzeren und geraderen Menschen an seine Stelle gesetzt hat, den wir mit tiefem tragischen Mitgefühl in sein Verderben hätten eilen sehen: in eine Ehe, die er aus falscher Scheu zu lösen nicht die Kraft hat, und die nun ihn, die Frau und noch eine Dritte ins Unglück zieht. Und an dieser unglücklichen Figur liegt es ganz allein, daß das Stück, das noch etwas besseres hätte werden können als „Rosmersholm" und die „Einsamen Menschen", nun weniger geworden ist als sie. Rosmer und Vockerat sind in ihrer armseligen Schwäche und Jämmerlichkeit, mit der sie sich und andere ruinieren, doch wenigstens ehrlich. Georg von Hartwig aber verfälscht und verdirbt mit seiner Verlogenheit das Problem des Stücks und das Stück selbst.

Wenn Ibsen und Hauptmann in das „Johannisfeuer" ge-

blasen haben, dann haben auch einige ältere Schöpfungen Sudermanns ihm Nahrung geben müssen; und auch hier fehlt der Theologe nicht, der sich um die große Frauennatur bewirbt: der Hilfsprediger Haffke um Marikke, wie der Pfarrer Heffterdingk um Magda Schwartze. Seltsam. Was Sudermann nur an den Geistlichen findet, um sie nicht zu parodieren — denn nichts liegt ihm ferner als das —, sondern in Situationen zu bringen, in denen sie erhaben wirken sollten und doch nur eine halb oder ganz komische Rolle zu spielen gezwungen werden. Und dabei sind sie selber ein Stück vom Komödianten: der fromme alte Herr im „Katzensteg", der sich gar nichts daraus macht, den Baron Eberhard von Schranden offiziell gestorben sein zu lassen, während er noch jahrelang in den Ruinen seines Schlosses mit seiner Geliebten haust; der Harlekin Brenkenberg, der sogar auf der Kanzel eine groteske Komödie aufführt; der gute Heffterdingk, der sein möchte wie die Diva dall' Orto. Von solchen Gelüsten ist nun wohl der gute Haffke, der sich so blitzschnell in Vogelreuters „Heimchen" verliebt hat, frei, aber ein anfechtbarer Priester des Herrn ist er mit seiner Sehnsucht nach der Couleurkneipe auch, und mit seiner „ungewöhnlichen Sympathie" für alle Menschen und seiner „jemeinen Aussprache" nicht viel mehr als eine Possenfigur. Das schlichte einfache Herz soll er sein, das auch über seine pastorale Würde scherzen darf —; aber wir glauben ihm doch den Knobelbecher leichter als den Kelch der Eucharistie, und möchten ihm raten, den Talar je eher je lieber auszuziehen, um ein ganz ehrlicher Mensch zu werden, der er mit seinen Gesinnungen in seinem Amt doch nicht sein oder bleiben kann. Und wenn er unter allen Sudermannschen Geistlichen der liebenswürdigste ist, so ist er darum als Theologe auch der unglaubwürdigste. Solche Menschen wie er predigen nicht; für die ist es schon mehr als zu viel, wenn sie unter vier Augen bekennen, daß sie „dem Härrn Jesu järn auf seinem Weje folgen", weil ihm die meisten Menschen so leid tun, oder wenn sie von der eignen „Lebensmelodie" reden, die „rein ist und rein bleibt". Aber ich wüßte nicht, warum solch eine harmlose Seele, die es nicht einmal nötig hat (denn Haffkes Vater ist ein reicher Bauer), sich

abmühen sollte, an Sonn- und Festtagen die bescheidene Stimme in der eigenen Brust auf der Kanzel laut werden zu lassen und ihren Gott auch andren aufzuschwatzen. Die geborenen Propheten werden von einem andren Geist beherrscht und führen eine andre Sprache. Der gutmütige Kandidat aber, der seinen „späckigen" schwarzen Rock an seine Kollegen verborgt, und zum Lohn dafür den „Ireis" vertritt, „der nicht mehr zu pred'gen weiß", wird dem Vorwurf kaum entgehen können, daß er auch nicht besser ist, als die Durchschnittspfaffen, von denen zwölf auf ein Dutzend gehen, Menschen, die ebensogut Drechsler oder Schornsteinfeger hätten werden können, die ihr Gewerbe betreiben, weil es seinen Mann nährt, unter Umständen sehr gut, und ihn auf jeden Fall mit einem nicht zu unterschätzenden Nimbus umgibt. Sudermann aber will mehr: dieser Haffke soll eine besonders innige, feinfühlige Natur sein, und da klafft denn eben auch ein Widerspruch. Aber gerade der gefällt im Theater sehr.

Daß dieser Widerspruch in dem alten Vogelreuter so ganz fehlt, würde nicht viel bedeuten, wenn es sich nur um eine grobe Skizze handelte, aber hier ist dem Dichter eine Figur gelungen, in der alle Töne zu einem meisterlichen Ganzen zusammenklingen. Derber kann kein Mensch reden als er. Das ganze Haus steckt er mit seinen Rüpeleien an, sogar sein Töchterchen, das ihren Verlobten ganz ungeniert einen „Hundsfott" nennt. Wie seine Faust dereinst schwer auf seinem Neffen gelegen hat, so lastet sie noch immer auf allen, die um ihn sind. Er ist ein Tyrann, immer kurz angebunden, und er hält es nicht für unschicklich, seinen Pflege- und Schwiegersohn an die Wohltaten zu erinnern, die dieser und sein Vater von ihm empfangen. Und dieser Flegel und Schreihals hat zugleich ein goldenes Herz. Er bedenkt sich nicht eine Sekunde, sein Unrecht einzugestehen. Er hält es nicht für Raub, Tag für Tag den alten achtzigjährigen Pfarrer in seiner Krankheit zu besuchen und ihm seinen Eierwein brauen zu lassen. Er liebt sein angenommenes Kind, sein „Marjellchen", wie sein eigenes, und ist im Herzen immer rücksichtsvoll, auch wenn er mit seinen Worten und Manieren alles niederstampft. Alles zittert vor ihm — vielleicht nur seine Frau nicht, weil sie

sich ihm ganz gefügt hat, sein Schatten und sein Echo — aber alles liebt ihn auch. Er steht mit seinen Leuten gut, dem Inspektor und den Bauern, trotzdem er eine eiserne Zucht führt, und wenn er sich Marikkens Liebestaten so gut wie alle andren gefallen läßt, so fehlt es ihm doch an dem ehrlichen Willen nicht, das Mädchen zu schonen — und Marikke will sich ja plagen, sie will arbeiten und dienen. „Eine Seele von Mensch", so nennt ihn sogar sein Neffe — und eine prächtige Figur!

Und das sind in ihrer Skizzenhaftigkeit auch die übrigen, die Nebenfiguren und Episoden: der bescheidene immer niedergedonnerte Plötz, die Mamsell, die einen Karpfengang zwar für Marikkes Hochzeit gut genug finden würde, nicht aber für Trudchens, denn jene ist „doch man bloß e armes litauisches Kind", die Weßkalnene endlich, Marikkes Mutter, mit der das Thema der zwei Welten und der Wiederkehr noch einmal anklingt. Wir müssen um ihretwillen sogar einige Brocken Litauisch in den Kauf nehmen und den Irrglauben des Dichters, auf ein Kind vererbe sich die mütterliche Sprache und bleibe ihm eigen, auch wenn es noch in den Windeln von der Brust fortgenommen und in ein andres Nest verpflanzt wird. Im übrigen hat sich der alte Zwiespalt hier bis an die Grenzen der Menschheit erweitert. Zwischen Robert Heinecke und den Seinen war immerhin noch ein Versuch der Annäherung und Aussprache möglich, so gut wie zwischen Magda und den Ihren — hier enthüllt die bloße Begegnung gleich auch die unüberbrückbare Kluft, die die Mutter von der Tochter trennt. Eine Bestie hier, die stiehlt und säuft und im Unrat erstickt — eine Adlerseele dort, die mit der Todeswunde im Herzen vielleicht im einsamen Horst verblutet. Nicht das Muttergefühl, nur Eitelkeit und Habsucht ziehen das verkommene Weib zu der Tochter zurück — und kein Tropfen falscher Sentimentalität mischt sich in den Schauder, der das Kind von der Mutter trennt.

Stünde das Werk als künstlerisches Ganzes, als Drama und in seinen Einzelheiten auf Marikkes Höhe — ich wüßte nicht, welchen Wunsch es noch unerfüllt ließe. Viele wird es an dem Dramatiker, vielleicht sogar an dem Theatraliker ganz irre

machen — trotz des Juwels der Schlußszene des dritten Aktes. Der Charakteristiker gibt uns in dem „Johannisfeuer" viel, und doch nicht so viel, als er uns in seinen früheren Werken bereits gegeben. Der Dichter, hinter dem wir zuerst immer den Autor selber suchen, den lyrisch erhobenen Menschen, der durch den Mund seiner Gestalten mit seiner Zunge spricht, tritt in dem Stück nur selten hinter seinen Geschöpfen hervor, ganz frei nur einmal: als Georg, der selber ein Dichter ist, von dem heidnischen Zauber der Inhannisnacht redet, von den Gespenstern unsrer ertöteten Wünsche, die in den Feuern leuchten, dem roten Gefieder der Paradiesvögel, die uns davon geflogen sind, von dem alten Chaos, von dem Heidentum in uns.

Die überragende Stellung des Weibes erhöht sich noch um ein bedeutendes in dem eigenartigen Trauerspiel, das einem französischen Buche den für seinen Inhalt fast paradoxen, für seinen Wert zu koketten Titel entlehnt: Vive la vie, „Es lebe das Leben". Der Gegensatz zwischen Mann und Weib, den das „Johannisfeuer" und insbesondere sein dritter Akt enthüllt, stellt sich uns hier noch einmal veredelt und verfeinert dar. Wieder zagt der Mann, wieder tritt das Weib kühn für sich selbst und seine Taten ein, und wiederum ist jenes Zagen halb Schwäche, halb Gewissen. Doch aber mehr Gewissen oder „Gemeinsamkeitsgefühl", wie Richard von Völkerlingk es nennt, als Schwäche. Und es macht nach meinem Dafürhalten die Größe des Frauencharakters aus, der in dem Mittelpunkt dieses Stückes steht, der Gräfin Beate von Kellinghausen, daß sie ihre eigne, aus ihrem kraft- und hoheitvollen, weichen und starken Naturell organisch hervorgewachsene eigne Moral besitzt, eine Moral, die außerordentlichen Naturen verstattet ist, weil sie von ihnen nie gemißbraucht werden wird. Vor langer Zeit, vor mehr als einem Dutzend von Jahren, haben diese beiden Menschen sich in heißem, kurzem Rausch zusammengefunden, sie beide in ihren Ehen nur halb oder gar nicht glücklich. Längst schon liegt über der Glut eine dicke Aschenschicht von Pflicht und Entsagung — da bringt eine Indiskretion, wie sie das politische Parteitreiben an die Oberfläche zu fördern pflegt, das Geheimnis an das Tageslicht,

und jetzt erst entschleiert sich der tiefe Wesensunterschied von Mann und Weib, wie Sudermann ihn typisch sieht. Zuerst denken beide daran zu leugnen und den Schein zu bewahren, wie sie es so lange getan — natürlich, denn sie kämpfen um Glück und Zukunft, auch die ihrer reinen verlobten Kinder, und sie können sich aus unsrer Welt der angestammten Moral und Konvenienz nicht einfach loslösen, wie beliebig freie dichterische Geschöpfe einer dichterisch freien Welt, denn es sind — selbstverständlich — moderne Menschen, die der Dichter geschaffen, verstrickt in allen Urteilen und Vorurteilen unserer Welt- oder besser Gesellschaftsordnung. Der Scheintrieb ist in dem Manne sogar so stark, daß er schon drauf und dran ist, dem Grafen Kellinghausen sein Ehrenwort zu geben, daß er dem Wahrheitsbeweis mit Ruhe entgegensehen könne — da aber zuckt die Frau mit einem Angstschrei empor, denn sie weiß, daß Völkerlingk sogleich nach seiner Heimkehr seine befleckte Ehre durch einen Pistolenschuß wieder herstellen wird, und das Geheimnis ist preisgegeben. Und offen bekennt sie dem Gatten:

„Muß denn alles, was wir aus unsrer Natur heraus tun, in Schuld und Reue wie in einem Mörser kurz und klein zerrieben werden? Sünde? Ich weiß von keiner Sünde, denn ich tat das beste, was ich aus meiner Natur heraus zu tun vermochte. Ich habe mich von eurem Sittengesetz nicht zerbrechen lassen wollen. Das war mein Selbsterhaltungsrecht. Vielleicht war es auch Selbstmord."

Und als der Geliebte sie fragt: „So leugnest du jede Schuld in uns?", da antwortet sie, die längst mit dem Leben abgerechnet hat:

„Ich leugne nichts. Ich bejahe nichts. Ich stehe am andern Ufer des großen Stroms und lache zu euch hinüber. O du — du — (lacht) Entsagen! . . . Heut, wo's zu Ende ist, da will ich's dir bekennen. Ich habe nie entsagt. Ich habe Verlangen nach dir gehabt, qualvoll und fiebrig — Tag und Nacht — wenn du weg warst, wenn du da warst — immer, immer — und habe die kühle Freundin gespielt, und meine Lippen hab' ich mir wund gebissen, mein Herz ist in Gram zerfallen — und glücklich bin ich doch gewesen — unsagbar, unmenschlich —"

Wem bei diesem Wort etwa Bedenken über den Charakter der Neigung Beatens zu Völkerlingk kommen sollten, dem dürfte

ohne weiteres zugegeben werden, daß dieser Neigung zweifellos ein stark sinnlicher Bodensatz beigemischt ist, und daß man allerdings ungemein vorsichtig damit sein muß, irgend einem Menschen, Weib oder Mann, moralische Ausnahmerechte zuzugestehen: Wie die sogenannten Vorrechte des Genies in der Regel nur von solchen beansprucht werden, die keine Genies sind, so berufen sich auf Sondermoral und Wahlverwandtschaft oft genug diejenigen, die lediglich von egoistischen Interessen und in Liebesbündnissen von nichts als einer gemeinen Sinnlichkeit geleitet werden, der sie zu widerstehen zu schwach sind. Dennoch ist es nun so, daß Gesetze und Regeln auf allen Gebieten des seelischen Lebens nur für die Unselbständigen gegeben werden und daß es, wie selten immer, starke Geister gibt, die sich selber die Richte zu geben vermögen, und ungewöhnliche Fälle, in denen das Gesetz, ein künstlerisches oder sittliches, durch ein höheres Gebot gebeugt werden kann oder muß. Richard Wagners Bündnis mit Kosima von Bülow macht der bürgerlichen Moral mit Recht schwer zu schaffen, und doch bin ich überzeugt, daß der Verrat am Freunde hier durch ein höheres Gesetz, das eben diese beiden Menschen zueinander zwang, gereinigt wurde, und halte den Beweis dafür (wenn man von Beweisen auf solchem Gebiete sprechen darf) durch den glücklichen Bestand dieses Bundes und alles Herrliche, was der Kunst und der ganzen Kultur dadurch erwachsen ist, für vollkommen erbracht. Und was Frau Beate von Kellinghausen anbetrifft, so kann sie sich auf solche Zeugnisse zwar nicht berufen, ja ich gebe den Zweiflern gern zu, daß Richard von Völkerlingks edle Qualitäten stark auf unseren Glauben rechnen; auch liegen noch einige andere Steine in ihrem Weg: warum überdauert das ehebrecherische Verhältnis die kurze Dauer eines Rausches gar so lange, da es zu der Ruhe unangefochtenen glücklichen Besitzes nun doch einmal nicht kommen sollte und konnte? Beatens Verhältnis zwischen den beiden Männern gibt ihrem Charakter fast etwas Unsauberes, und nicht einmal der Schatten eines Gedankens daran dürfte uns kommen; denn — und diese Frage hängt eng mit dieser zusammen — warum müssen zwölf bis fünfzehn Jahre vergangen sein, bis Sudermann vor den Augen des Grafen

Michael den Schleier von dem Geheimnis zieht? Zwar ist in diesen zwölf Jahren das sexuelle Bündnis zwischen Beate und Völkerlingk nicht wieder geknüpft, aber sie lebt doch in der Ehe mit ihrem Gatten weiter und unterdessen verzehrt sie sich in fieberhafter ungesunder Brunst nach den Umarmungen ihres Geliebten. Warum das alles? Ich errate den Grund. Es sind die Kinder. In denen soll frei und rein wieder auferstehen, was in den Eltern verkümmerte und verkrüppelte, und Beatens Stellung zu den Kindern gehört zu dem Allerschönsten der Dichtung. Doch aber hätte sich das Ganze viel einfacher vollzogen, wenn es den Dichter nicht gelockt hätte, seinen Kahn zu voll zu packen; es fallen dabei immer einige Motive über Bord. Aber wir sehen die Frau rings um sich her so opfervoll und segensreich für andere wirken, für ihren Mann so gut wie für ihren Geliebten. Wir sehen sie den Kindern so groß und sicher voranschreiten und fühlen von ihrem ganzen Wesen einen solchen Zauber von Hoheit und Güte ausgehen, daß es geradezu lächerlich wäre, ihr das sinnliche Erbeben ihrer Natur, der sie doch einen so harten Zwang auferlegt hat, zum Vorwurf zu machen. Aus sinnlichem Grunde erwächst eben alle Liebe zwischen Mann und Weib und die Zeit und Raum überdauernde Treue, deren die Frauen fähig sind, löst sich bei leidenschaftlichen Naturen vielleicht nie ganz davon ab. Und schließlich büßt Beate ja auch, was sie durch ihr eigenes freies Tun dem Gesetz genommen, durch den Tod: ein echt tragischer Fall. Denn auch diese hochgestimmte Frau, die, ganz auf sich selbst gestellt, nicht in die Irre geraten wäre, muß erkennen, daß wir, wie Oranien zu Egmont sagt, nicht einzelne Menschen sind. Da sind Rücksichten zu nehmen auf eine Sache, auf Personen, Liebesrücksichten, denen wir alle unterliegen; und so hat sie Mann und Kinder nicht verlassen, sie verstrickt sich (und das kompliziert ihre Tragik) in Lug und Trug, und, statt mit ihrem geliebten Richard das Urteil der Welt herauszufordern, muß sie sich schließlich nach einem Ausweg umsehen, auf dem sie dieser Welt unauffällig entschlüpfen kann.

Noch stärkere Rücksichten fesseln den Mann. Die „Partei"

darf nicht kompromittiert werden. Und Richard von Völkerlingk bringt es fertig, im Parlament eine Rede von der Heiligkeit der Ehe und wider die feindlichen Gewalten zu halten, die ihre Fundamente untergraben. Es wäre gar zu plump und kurzsichtig, diese Rede für lügnerisch zu halten, denn seit jenem Liebesrausch hat er die Ehe nicht angetastet, und sein Gewissen, das zugleich das Gewissen der Gesamtheit ist, nicht ein eigenes Sondergewissen, wie das Beatens, verklagt ihn immer noch. Ja, er wirft sich so geradezu vor: „Wie kann ich das, was ich da reden will, vor Gott und der Welt verantworten, wenn das, was ich lebe und handle, ihm als Hohn ins Gesicht schreit.“ So klagt er sich nach den harten Kämpfen und Entsagungen dieser langen Zeit eher zu hart als zu gelind an, und nicht trotz, sondern gerade wegen dieser mahnenden Stimme durfte er jene Rede halten, denn je härter er wider die Unmoral wütete, die den Grund der Ehe untergräbt, desto härter verklagt er sich selbst. Leicht hat er es jedenfalls mit seinen Pflichten und seiner Verschuldung nie genommen, und wenn Beate damals, in der Zeit der Krisis, nicht vor ihren Mann mit einem ehrlichen Bekenntnis und der Bitte trat: „Gib mich frei“, so war Völkerlingk es nicht, der das verhinderte. Im Gegenteil: „Er war der Ehrliche, er wollte, was du verlangst“, offenbart Beate ihrem Gatten. „Und bis heute weiß er nicht“, so fährt sie fort, „warum ich es ihm verweigert habe. Ich hatte ihn und sein Leben viel zu lieb, um als Überbleibsel eines Skandals an ihm hängen zu bleiben .... Ich aber wollte seine Retterin sein. Darum habe ich die lebenslange Lüge auf mich genommen“ —, diese Lüge, die nun Völkerlingks Stellung in dem Stück so leicht in einem ganz falschen Lichte erscheinen läßt. Und um der „Partei“ willen wird weiter gelogen und betrogen, und mit einer Lüge endet, was mit Trug begann: „Völkerlingk, Beate und ihr Mann müssen sogar, um den Schein zu retten, das alte schöne Einvernehmen vor der Öffentlichkeit mit einem solennen Frühstück besiegeln.

Aber gerade dies Komödienspiel, so alltäglich es ist, gibt den

Verhältnissen und ihrer Lösung den schmerzlichen tragischen Stachel, dessen sich Sudermann gewiß sehr wohl bewußt war. Man kann größer handeln, gewiß. Ob aber auch in der Enge all dieser privaten und öffentlichen Rücksichten? Und so fand Frau Beate, die es am liebsten in die Lüfte hinausgeschrien hätte, was ihr der Geliebte auch jetzt noch ist, wirklich keinen anderen als den einzigen notwendigen Weg, während jenes freundschaftlichen Frühstückes Gift zu nehmen und anscheinend am Herzschlag zu sterben, nur damit der vergötterte Mann, dem sich ein neues Leben im Glanz politischer Ehren öffnet, weiter wirken kann; denn jetzt muß er leben, denn stürbe er Beaten nach, so wäre der Skandal dennoch da und das tragische Opfer vergebens.

So sehr manches in dem inneren und äußeren Verlauf dieser Dinge seltsam und künstlich erscheinen muß, so besteht doch der technische Guß die Nagelprobe. Und sucht man bei Völkerlingk nicht nach mehr Größe, als der Dichter ihm mit klarem Bewußtsein hat geben wollen, dann besteht auch er sie, wenn auch nur auf eine gewisse aristokratische Durchschnittsmoral — denn Beate ist ihm als Persönlichkeit weit überlegen. Aber es ist auch wohl zu erwägen, daß ein Opfer, das er mit dem Verrat ihres gemeinsamen Geheimnisses begehen würde, ihn tatsächlich ungleich mehr kosten würde als sie. Zunächst versteht es sich, daß er die geliebte Frau so lange wie möglich als Ritter zu beschützen hat; und daß er mit männlicher Besonnenheit verhüten muß, daß Beate selbstvergessen sein und ihr Geheimnis den Dienstboten oder jedem fremden Besucher preisgibt, wozu sie in ihrer impulsiven Art weiblich-leichtsinnig beständig geneigt ist, versteht sich nicht minder von selbst, so kleinlich sich ein beständiges Abwiegeln und Niedertuscheln auch ausnimmt. Bedenklicher ist es schon, daß wir von seiner kolossalen Bedeutung, wie ich schon andeutete, nie so recht überzeugt werden können; das liegt in der Natur der Sache; das geht allen Leuten so, von denen uns zu viel Schönes und Großes vorerzählt wird, was sie vor unsren Augen zu betätigen nicht in der Lage sind. Noch bedenklicher ist, daß diesem Juwel der Welt nicht auch einmal selber der Ge-

danke kommt, Ehre und Karriere sein zu lassen, was sie sind, und der großartigen Frau, die alles für ihn, seit fünfzehn Jahren nur für ihn getan hat, ihre Hingebung ein bißchen wett zu machen. Aber Frau Beate macht mit den Männern böse Erfahrungen. Ihr Mann, der wackere Michael, den sie doch auch weiblich gepflegt hat, hat aller Liebe Müh vergessen und ist unritterlich genug, ihr sogar die Stütze seines Armes zu versagen, als die Wankende auf dem Wege aus dem Salon zu sinken droht, und ihr geliebter Richard scheint alles für selbstverständlich zu halten, was dem Götzen seines öffentlichen Ansehens geopfert worden ist. Freilich: besäße er den großartigen Mut der Wahrheit, der Welt seinen Ehebruch kund zu geben, so wäre er ein zerbrochener Mann; die Kinder aber, diese Kinder, gut und groß angelegt, kämen doch vielleicht einmal über die Enthüllung hinweg — zu guter Letzt also scheut er doch nur seinen eigenen Ruin. Damit er aber nicht gar zu klein neben der bedeutenden Frau erscheine, muß der Gerechtigkeit halber daran erinnert werden, daß Richard von Völkerlingks Leben gewiß nicht beneidenswerter ist, als der Tod Beatens, die ohnedies längst schon ihr Leben nur noch nach Tagen zählt. Mit Digitalis und Strophantus hält sie sich künstlich noch eine Weile hin, und die paar Tage oder Monate, die sie wegwirft, hätten ihr vielleicht noch unerträgliche Leiden gebracht. Dieser kümmerliche Lebensrest opfert sich also leicht. Auch ist es, weit mehr als das, die klare gesammelte Philosophie, die sie aus ihrer steten Beschäftigung mit dem Tode gewonnen, die sie so überragend erscheinen läßt; in all ihrer Güte, all ihrem Geist und Witz hat sie etwas von jener milden „Tödin", deren ich bei den „Reiherfedern" gedachte, und dieses Spielen mit dem Tode, die Gruft im Salon sozusagen, hat dem Stücke seine eigentümliche Färbung gegeben. Schade, daß mit dem Leben und dem Vivat, das man ihm bringt, gelegentlich auch Silben gestochen werden; einige verfehlte Konstruktionen laufen hie und da mit unter, das Ganze aber bleibt doch ein ebenso originelles wie fesselndes Drama, voll Geist und Leben in dem überwiegenden Teil des Dialogs, reich an trefflich erschauten

Charakteren, und um Beatens willen eine dichterische Schöpfung, die Sudermanns Kunst in ihrer allereigensten Wappenzier im hellsten Lichte zeigt. Und wenn ich den letzten Werken des Dichters einen Zug von Müdigkeit abspürte, die niederdrückt, was in ihnen (im „Johannes", den „Reiherfedern", dem „Johannisfeuer") sich dramatisch hätte entfalten können und müssen, wenn ich einmal fragte „Muß denn das Gute bei dem Dichter ohne die Kraft kommen und die Sittlichkeit nur Unsegen im Gefolge haben?" und hinzufügte „Lieber solch ein wildes Johannisfeuer, das dem Dramatiker taugt, als das fromme Licht der ewigen Lampe oder der Altarkerzen, bei dem Kräfte und Wünsche verdämmern" — dann spüre ich zwar auch in seinem neuesten Drama noch den heidnischen Marikkengeist neben der abwiegelnden Schwäche des Mannes, die den Namen „christlich" nicht verdienen würde, aber beide, Stärke und Schwäche, sind doch größer geworden, und in den Todesschatten, die sie umlagern, erscheinen sie noch größer: so wie ein Denkmal zu wachsen scheint, wenn die Sonne sinkt.

Wenn ich den Herzschlag des Stückes fühle (und dies Herz pocht in Beatens Brust), dann erscheint mir alles andre gering, was man dem Stücke nachrühmen und nachtadeln kann. Auch seine theatralische Wirkung, die es bei einigen deutschen Kritikern ohne weiteres diskreditiert, geht niemals von komödiantischen Kniffen aus, sondern immer nur von der eigentümlichen Mischung von Stärke und Milde, von Leben und Tod, die sich in der Hauptgestalt vereinigen. Und diese Mischung führt eine herbe Süßigkeit mit sich, die der Verstand leugnen kann, weil er sie nicht zu beweisen vermag. Es nimmt mich darum auch nicht wunder, daß der kritische Berliner Geist an dem Stücke fast nur zu nörgeln wußte und daß es bald nach der dortigen Erstaufführung die Wiener im Hofburgtheater völlig in seinen Bann schlug. Man hat Sudermann so oft sein geistiges Franzosentum vorgeworfen — in seinem neuesten Drama aber ist noch etwas anderes, Wiener Blut, und wenn Grillparzer jemals ein „modernes" Schauspiel hätte schreiben können: seiner nicht ganz

unwürdig wäre die hohe Walküre, die anderen das Leben bringt, sich selber den Tod verkündet, und die um das Werk, in dessen Mitte sie steht, den dunkelgrünen Kranz schlingt. Es ist noch kein Immortellenkranz, aber so bald wird er doch nicht verwelken, und auch der „Sturmgeselle Sokrates", mit dem der Dichter leider tief unter sein eigenes Niveau gestiegen ist, wird ihn nicht für immer zerrupfen.

Gerhart Hauptmann.

Gerhart Hauptmann.

Wer war Bjarne Peter Holmsen? Wenn man einem „Dr. Bruno Franzius“ hätte trauen dürfen, ein junger norwegischer Schriftsteller, der am 19. Dezember 1860 als der dritte Sohn eines streng orthodoxen Landpfarrers in Hedemarken geboren war, seine Kindheit in der alten Handelsstadt Bergen verlebt und u. a. eine Novelle „Papa Hamlet“ geschrieben hatte, die mit zwei kleineren Erzählungen zusammen im Reißnerschen Verlag in Leipzig im Jahre 1889 in der Übersetzung und mit einer Einleitung von eben jenem Dr. Bruno Franzius erschienen war. Diesem „Bjarne P. Holmsen“ hatte aber Gerhart Hauptmann sein erstes Drama „Vor Sonnenaufgang“ zugeeignet „in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung“. Da Hauptmann ihn in den Widmungsworten „den konsequentesten Realisten nennt, lag es selbstverständlich nahe, die entscheidende Anregung eben da, in der Konsequenz seines Realismus zu erblicken, und „Papa Hamlet“ widerspricht dem so wenig wie die beiden Novelletten „Der erste Schultag“ und „Ein Tod“. Man spricht in diesen Erzählungen nicht nur, man lallt und stammelt auch, schnaubt und faucht; für jeden Gedanken, aber auch für jede Nervenzuckung findet der Autor einen bezeichnenden Ausdruck, einen durch unser Alphabet oft kaum zu umschreibenden Laut, und es mochte wahr sein, daß in diesem Sinne, d. h. in dem der unbedingten naturgetreuen Wiedergabe der Wirklichkeit bis zu jenem Widmungsdatum niemand so konsequent gewesen wie Bjarne P. Holmsen. Mit dieser ängstlichen Konterfeiung des „Lebens“ verband Bjarne

P. Holmsen jedoch auch eine nicht zu unterschätzende Fähigkeit in der Erregung der Stimmung, der ernstesten wie der heitersten, und einen nicht gerade wählerischen, aber kräftigen Humor. Der große Mime Thienwiebel ist eine groteske und doch völlig glaubhafte Spezies jener ausgestorbenen Gattung von Komödianten, die ihre Rollen mit sich durchs Leben schleppen, an dem Kontrast von Poesie und Prosa unablässig pathetisch laborieren und, da ihnen eine reinliche Scheidung von Kunst und Wirklichkeit nun einmal unmöglich ist, mitsamt ihrer Kunst schließlich an der Wirklichkeit elend zugrunde gehen. „Der Gran von Schlechtem zieht des edlen Wertes Gehalt herab in seine eigne Schmach." Lächerlich-grausige Wahrheit, das Treiben dieser Bohème! Der kleine Maler Ole Nissen mit seiner Mieze, Thienwiebel mit seiner schwindsüchtigen Frau Amalie (der „reizenden Ophelia") und seinem Söhnlein Fortinbras, das unter einem väterlichen Wutanfall erstickt! Und daß der Erzähler auch dann zu packen vermag, wenn er die graue Wirklichkeit durch seinen Humor nicht farbig belebt und ihre harten Linien zu Karikaturen verzerrt, beweist mehr noch als dieser „Papa Hamlet" „Ein Tod": der Tod eines im Zweikampf durch einen Schuß in den Unterleib verwundeten Studenten, bei dem zwei Freunde die Nachtwache halten. Ein in seiner phantasielosen Nüchternheit doppelt unheimliches Nachtstück!

Der norwegische Name mitsamt der ganzen Einführung des Autors und seines Buches war, wie sich bald herausstellte, eine Mystifikation. Der skandinavische Verfasser teilte sich in zwei deutsche: es waren die Herren Arno Holz und Johannes Schlaf, die in derselben Saison, die der Welt den „Sonnenaufgang" der neuesten deutschen Literatur gebracht, nun auch mit einem Drama ihre neue naturalistische „Theorie und Technik" vor der Öffentlichkeit betätigen konnten. Am 7. April 1890 kam „Die Familie Selicke", die in ganz anderem Sinne noch als Hauptmanns Schauspiel etwas Neues für das deutsche Theater bedeutete, auf der „Freien Bühne" zur Aufführung: wie alle Unternehmungen dieser Gesellschaft nur für den Kreis ihrer Mitglieder. Die Entrüstung, die das Stück bei einem großen, vielleicht dem größten

Teil der Zuschauer erregte, konnte billigerweise nur künstlerische Gründe haben, denn seine Sittlichkeit ist unanfechtbar, und nirgends empört es das Gefühl, wie es einige Scheußlichkeiten in Hauptmanns „Schnaps-“ und Tolstois „Knackkomödie“ tun oder damals taten. Die Bezeichnungen rühren von Theodor Fontane her, der der neuen Bewegung so wohlwollend wie möglich gegenüberstand, und beziehen sich auf den bestialischen alten Krause, der sich in seiner wüsten Trunkenheit an der eignen Tochter unzüchtig vergreift, und auf jene furchtbare Szene in der „Macht der Finsternis“ des russischen Grafen, da Akulinas neugeborenes Kind zwischen zwei Brettern, von der Körperlast des eignen Vaters beschwert, so daß man seine Knöchelchen knacken hört, in den Himmel befördert wird. Kein Geringerer als jener bedeutende brandenburgische Dichter betonte aber auch nachdrücklich, daß erst mit der „Familie Selicke“ eine völlig neue Dramengattung auf der „Freien Bühne“ erschienen sei, denn jene beiden vielangefochtenen Schauspiele bewegten sich ästhetisch oder technisch (wie man will) noch ganz in den hergebrachten Formen und gestatteten sich nur die Freiheit, im Stoff und im Ausdruck die Sitte zu durchbrechen; die „Familie Selicke“ aber wollte und schaffte auch künstlerisch etwas Neues. Und die Autoren, die den bösesten Angriffen ausgesetzt waren, beriefen sich mit Genugtuung auf das Urteil des hervorragenden Mannes, schätzten ihre Werke, wie Fontane es tat, als ein ästhetisches Novum ein, wiesen die Unterstellung, nichts als Nachtreter Ibsens zu sein oder welches ausländischen Dramatikers sonst, weit zurück, und nahmen den Ruhm für sich in Anspruch, der deutschen Kunst mit ihrem trüben Nachtstück einen unzerstörbaren Markstein gesetzt zu haben.

Was wäre denn aber das Neue in der „Familie Selicke“ gewesen? Genau dasselbe, was Holz und Schlaf in „Papa Hamlet“ und seinen Genossen gewollt und, soweit möglich, erreicht hatten: eine sklavische Kopie der Ausdrucksformen der Wirklichkeit, nur dadurch noch verschärft und verhärtet, daß die Persönlichkeit des Autors, der sich in der Erzählung naturgemäß geltend machen mußte, im Drama völlig hinter der objektiven Darstellung

verschwand oder verschwinden sollte. Nicht mit seiner, sondern nur in ihrer Zunge sollten diese Menschen reden und schweigen. Die berechtigten Eigentümlichkeiten des Dialekts und alle Nachlässigkeiten der Aussprache sollten in ihrem Munde zu ihrem Rechte gelangen, ihr äußeres Gebaren in nichts verfeinert oder gemildert und auch die Szenerie (ein kleines bürgerliches Zimmer mit einem Bett, in dem ein todkrankes Kind schlummert) mit allem, was das Leben mit sich bringt, getreulich kopiert werden. Eben darum aber, weil die frei waltende, für willkürlich gehaltene Kunst an der Menschenwelt nicht herumbosseln und -bessern sollte, durfte sie sich auch in der Gestalt des Stücks nicht äußern. Nichts von Stil und Aufbau! Ein einfaches Darlegen der Verhältnisse, ein Ausschnitt aus dem Leben, so klein oder so groß wie es dem Autor beliebt. Und wenn man dagegen sogleich einwenden könnte, schon die Akteinteilung, der Anfang, der Schluß seien doch Taten, und im Prinzip künstlerische Taten des Verfassers, eine völlig getreue Wiedergabe eines Krankenzimmers „nach der Natur" sei aber schon darum ausgeschlossen, weil seine Gerüche nicht herzustellen seien und gewisse natürliche Vorkommnisse im Kreislauf des Lebens unmöglich auch schaugestellt werden könnten — einerlei. Solchen Einwendungen, die die Undurchführbarkeit des streng naturalistischen Prinzips dartun sollten, verschloß man sein Ohr. Und jedenfalls stand die Tatsache fest, daß kein Dramatiker deutscher oder fremder Zunge jemals in dem Bestreben, der Wirklichkeit nachzuzeichnen, so weit gegangen war wie Holz und Schlaf in der „Familie Selicke". Man stand somit wirklich vor einer neuen Erscheinung, vor einer Manifestation eines Prinzips, dessen Kern nicht etwa die Verletzung des Schamgefühls, die Darstellung besonders niedriger und häßlicher Dinge, die Äußerung gemeiner Gesinnungen oder dergleichen war, sondern die getreue Nachbildung der Wirklichkeit, einerlei, ob sie sich schön oder häßlich, bedeutend oder nichtig darstellte. Der Naturalismus, wie er damit zutage trat, war und ist dennoch ein rein formeller, ästhetischer Begriff, der mit der Moral und dem Kultus des Häßlichen an und für sich nichts zu tun hat. Auch schöne Dinge können naturalistisch, auch

häßliche künstlerisch dargestellt werden. Und es liegt nur an der Unvollkommenheit alles Menschlichen, daß die Wirklichkeit sich weit öfter häßlich gibt als schön, und nur insofern besteht ein gewisser Zusammenhang zwischen dem Prinzip des Naturalismus und der neuen Kunstbewegung, die dann wieder mit der sozialistischen und mit der Beschäftigung der Zeit mit der Arbeiterfrage, dem „Elend der Massen" und allen Nacht- und Schattenseiten des Lebens, Krankheit und Armut parallel läuft. Es ist darum auch kein Zufall, daß in der „Familie Selicke" als Bühnenmöbel das Bett nicht fehlt, das seither für die Dramatiker der „Moderne" fast unentbehrlich geworden ist. Auch Hauptmann hat es sich schleunigst angeeignet. In den „Webern", „Hanneles Himmelfahrt", dem „Biberpelz", der „Versunkenen Glocke", im „Fuhrmann Henschel" und „Schluck und Jau" erscheinen ein oder mehrere Betten mit und ohne Insassen auf der Bühne, in den andren Dramen bleiben sie zwar hinter der Szene, aber sie werfen doch ihren Schatten auf das Podium. Frau Ingenieur Hoffmann kommt (in dem Sonnenaufgangsschauspiel) während des Stücks nieder, und Doktor Scholz im „Friedensfest" stirbt in seinem Bett im Verlauf des dritten Aktes nur ein paar Schritte vor der Szene usw.

Wäre die Aufführung der „Familie Selicke" der des „Sonnenaufgangs" auf der „Freien Bühne" voraufgegangen, so hätte sie es füglich sein müssen, die unserer Literatur die „große Revolution" gebracht, und auch so behält sie immer noch ihre kunsthistorische Bedeutung. Aber es ist anders gekommen. Ihren Verfassern ist leider wenig Glück beschieden gewesen, und bei der Abschätzung des Anteils, den ein jeder von ihnen an der gemeinsamen revolutionären Tat gehabt, sind sie sich coram publico schließlich auch noch in die Haare geraten: zum Gaudium ihrer zahlreichen Feinde natürlich. Literarisch bedeutsam traten sie seit jenem vielgenannten naturalistischen Werk einstweilen nicht mehr hervor trotz mancher Versuche als da sind: Schlafs (der wohl pathologisch zu fassen ist) neuerdings dem Publikum vergebens wieder in die Erinnerung zurückgerufener „Meister Ölze", seine krankhaft feine zweiaktige, ganz untheatralische Bühnendichtung

„Der Bann“ (die im Berliner Theater vor dem gesunderen und robusteren Publikum nicht bestehen konnte), während der widerstandsfähigere Holz nach einer Revolution der Lyrik und einigen bitterbösen Streitschriften mit einem ganz unnaturalistischen Lehrer- und Schülerstück „Traumulus“, dessen Mitautor sein Jugendgefährte Jerschke ist, durch allerlei psychologische Feinheiten und den vortrefflichen Bassermann im Deutschen Theater in den Hafen des Erfolges lenkte, nicht ohne der früher vielgeschmähten Technik eine Referenz zu machen, ja nicht ohne dem Wunsch eines Theaterdirektors (Schlenther) zu Liebe den Schluß zu ändern und das Stück glücklich enden zu lassen, natürlich nur, damit es dem Publikum gefalle. Als Naturalistenzüchter kommen beide somit nicht mehr in Betracht. Die Familie Selicke hat man vergessen. Hauptmann aber, dem die Führung der Neuesten von seinen Berliner Preßfreunden zugedacht und zubereitet war, hat sich wirklich, wenn auch nicht als der urwüchsigste, eigenartigste und radikalste, doch als der bildsamste der Dramatiker naturalistischer Richtung erwiesen, und für die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst im allgemeinen kann es nur als ein Glück bezeichnet werden, daß kein starrer Prinzipienreiter, sondern ein Mann auf den Königsschild erhoben wurde, der dem Naturalismus durch seine eigenen späteren Schöpfungen selber den Todesstoß versetzte und der doch realistische Kraft vollauf besaß, um dem Drama die bedeutendsten Anregungen zu geben und Werke zu schaffen, die sich durch die Schärfe ihrer Menschenbeobachtung hoch über den Troß der tragischen und komischen Durchschnittsliteratur hinaushoben.

„Vor Sonnenaufgang“ zeigt uns diese Begabung schon klar genug. Nicht in den rohen Figuren des Goldbauern Krause, der sich wie ein Vieh betrinkt, des Idioten, der die großen Luftsprünge macht (des sogenannten Hopsla-Baer), des gemeinen Tölpels Wilhelm Kahl, auch der unflätigen Frau Krause nicht und ihrer scheinheiligen „Gesellschaftsdame“ Frau Spiller. Das sind — vielleicht, ja ohne Zweifel — Wirklichkeiten, aber ihre Wiedergabe wiegt „schöpferisch“ federleicht, kaum die der Hausfrau ausgenommen, die dem Dramatiker psychologisch etwas mehr zu entwickeln gab als die andren, grob mit dem Mauerpinsel Hinge-

worfenen. Mit feineren Strichen schon sind die mißtrauischen und närrischen Züge des verelendeten alten Arbeiters Beibst ausgeführt, der grobschlächtige Arzt Dr. Schimmelpfennig leibt und lebt, und ein ungemein sicheres, reich detailliertes Bild (das beste des Ganzen) ist aus dem gewissenlosen Streber, dem Ingenieur Hoffmann, geworden. Er hat einen begünstigten Mitbewerber um die Hand seiner reichen Frau mit perfiden Ränken ausgestochen, einen Konkurrenten zum Selbstmord getrieben, die Bauern übervorteilt, und genießt nun die Früchte seines erfinderischen Geistes in Hummern, Austern und Sekt. Daß er in eine Trinkerfamilie heiratete, hat ihm keine sonderlichen Skrupel bereitet, aber sein flaches Herz gerät doch in eine fast tragische Bewegung, als er seines verlorenen Knaben gedenkt, der, dreijährig erst, seine Liebe zum Fusel mit dem Leben bezahlen mußte, und des erwarteten Sprößlings, der nur durch eine völlige Trennung von der alkoholliebenden Mutter vor dem Fluch des Hauses bewahrt werden könnte. Und widerwärtig mischt sich seine Sorge für seinen Nachwuchs mit seiner lüsternen Sinnlichkeit in der Inbrunst, mit der er seiner Schwägerin Helene das Kind ans Herz legt. In allen möglichen Lagen bekommen wir den Gewissenlosen, immer neu beleuchtet, zu sehen, ohne daß er die Einheitlichkeit des Charakters verlöre. Auch seinem „Freunde" Loth gegenüber bewahrt er sie, wenn er auch wie ein Chamäleon vor ihm schillert, bald kordial, bald gönnerhaft, bald wütend über den Demokraten, der mit seiner „deskriptiven Arbeit" die Bergleute gegen ihn aufhetzen wolle, bald kriechend um seine Gunst bemüht, immer aber eigennützig, immer gemein, wie stark er sich auch mit gesellschaftlichem Firnis überzogen hat. Eine künstlerisch vollkommen reife Gestalt — während die frische, edelgeartete Helene, die ihre liebe Not hat, sich in der ekelhaften Atmosphäre, in der sie groß geworden ist, aufrecht und rein zu halten, nicht ganz zur Persönlichkeit geworden und der Held, Dr. Alfred Loth, mehr ein Buch als ein Mensch ist. Daß Hauptmann sich mit ihm habe identifizieren wollen, ist nicht wohl anzunehmen, denn Loth widerrät der guten Helene die Lektüre des „Werther", der ein Buch für Schwächlinge sei, empfiehlt ihr Dahns „Kampf um Rom", der „vor-

bildlich" wirke, spricht Tolstoi und Ibsen das Dichtertum ab, erklärt sie für notwendige Übel und ihre Werke für „Medizin". Daß er ihn habe persiflieren wollen, daran ist aber noch weniger zu denken, denn Loth ist ein ehrlicher Verfechter seiner Überzeugungen, und dieser Überzeugungen hätte sich an und für sich kein Mensch zu schämen, auch der Grille, wenn man will, nicht, nur eine leiblich und geistig mit dem Zeugnis Ia zu prämiierende, erblich unbelastete Frau zu heiraten, die ihm die Gesundheit seiner Nachkommenschaft unbedingt gewährleistet — denn von seiner eignen unversehrten Kernigkeit ist er felsenfest überzeugt. Es ist nur leider nicht weniger töricht als unmenschlich, wie er diese seine Theorie in die Praxis umsetzt, und der Verfasser unterstützt ihn durch seine Taschenspielerkunststücke dabei in der unverantwortlichsten Weise, so daß das Stück nun gar nicht mehr anders als tragisch enden kann. Man sollte denken, ein Mann wie er müßte, ehe er sich mit seiner Helene verlobt, den Boden genau sondieren. Aber das unterläßt der biedre Loth. Er schließt das Verlöbnis und denkt auch nicht einmal daran, es könne in der Krauseschen Familie nicht alles in Ordnung sein, trotzdem es ihm die Geliebte durch immer neue Andeutungen nahe genug legt. Loth ist sogar schon einmal mit dem Vater, dem scheusäligen Säufer, zusammengetroffen, ohne ihn zu kennen, und auf ein Haar hätte er schon im ersten Akt die Entdeckung gemacht, wessen Kind Helene ist. Hauptmann vereitelt jedoch die kaum mehr zu vermeidende Aufklärung. „Du kannst nicht darauf kommen — daß .... daß der — mein Vater .... daß es mein Vater war — den — Du ...." so klagt ihm stammelnd die Ärmste. Und als Loth sich einmal auf sein Programm besinnt und kurzweg fragt „Sag mal! sind deine Eltern gesund?" gibt sie die Auskunft „Vater ist noch gesund; er muß sogar eine sehr starke Natur haben. Aber ...." Loth hört jedoch dies „Aber" nicht, und als Helene dringender fragt, „Und wenn die Eltern nun nicht gesund wären?", beugt er schleunig aus „Sie sind's ja doch, Helene" — kurz, sie mag tun was sie will — er bleibt begriffsstutzig, und das ist ein unverzeihlicher Fehler. Vielleicht nicht von irgend einem andren Manne, aber von Herrn Dr. Alfred

Loth, der nur nach bestimmten festen Grundsätzen heiraten will, und von dem Verfasser, der dem tragischen Schicksal auch noch den zweiten Gefallen tut, Loth den Namen seines Freundes Doktor Schimmelpfennig, als dessen, der ihm die Binde von den Augen nehmen muß, so lange zu verschweigen und die beiden Männer nicht eher zusammenzuführen, als bis das Unheil unvermeidlich ist. Und muß denn Loth bei dem Austernsouper gerade in dem entscheidenden Augenblick das Gehör verloren haben, als Kahl-Willem damit herausplatzt, „das Tier mit den furchtbar öden, versoffenen Augen", das Loth im Wirtshaus gesehen, sei „der Alte gewesen". Hat Loth das nicht verstanden? Aber er versteht ja sonst den Stammler ganz gut. Aber auch Helene hat ihr Päckchen dabei zu tragen, denn sie war ja zugegen, als Loth am Abendtisch gegen den Alkohol predigte und seine Rede damit schloß, daß er fest entschlossen sei, die Erbschaft an Kraft und Gesundheit, die er gemacht, ganz ungeschmälert auf seine Nachkommen zu bringen. Er hat es auch an der Bemerkung nicht fehlen lassen, daß „so etwas sich vererbt", und daß es „Trinkerfamilien gibt, die daran zugrunde gehen". Ja, ihr Schwager Hoffmann muß ihr nach ihren Andeutungen sogar schonungslos mitgeteilt haben, Loth würde kaltblütig über sie hinwegschreiten, wenn er den Dämon des Hauses kennte. Und doch kann sie sich nicht entschließen, offen mit der Sprache herauszugehen. Und wenn sie durch die Not ihres Herzens auch zehnfach entschuldigt wird: die Tragik, die sie damit über sich heraufbeschwört, ist keine reine. Noch weniger ist es natürlich die Loths. Als der Arzt das entscheidende Wort spricht, hängt er zwar nach der Regienotiz „mit tiefer furchtbarer Erschütterung an des Doktors Munde", aber er nimmt doch sehr bald darauf, wenn auch langsam, Hut und Stock und hängt sich sein Täschchen um, d. h. er rüstet sich zum Gehen und versucht auch nicht den kürzesten Schritt, dem unglücklichen Mädchen das Schwerste zu ersparen. Auf des Arztes Frage, ob er denn wirklich entschlossen sei, das Verhältnis aufzulösen, antwortet er sachlich und kühl genug: „Wie sollte ich wohl dazu nicht entschlossen sein?", und: „Entweder ich heirate sie, und dann . . . nein, dieser Ausweg existiert überhaupt nicht."

Vergebens stellt ihm Doktor Schimmelpfennig vor, es seien Fälle bekannt, wo solche vererbte Übel unterdrückt worden sind, und Loth würde ja seinen Kindern eine rationelle Erziehung geben. Der Doktrinär hört weder das Herz noch den Schrei der Natur, die sich in seiner Liebe zu Helene so triebartig regte, wie bei jedem gesunden Menschen: er hört nur seine anfechtbare Theorie und meint: „Es mögen solche Fälle vorkommen". Er weiß, daß Helene von der Pest des Alkohols nicht angesteckt ist, und sie liegt blind in Loths Bann. Sie hat den Champagner vor unsren Augen verschmäht und im vierten Akt an der Pumpe mit Genuß ein und ein halbes Glas Wasser getrunken — vergebens. Sie muß seiner Schrulle zum Opfer fallen. Die Theorie siegt über den Menschen. Loth entfernt sich, nachdem er „mit den Augen noch einmal den ganzen Raum in sein Gedächtnis aufgenommen" (er sollte ihn in seinem eignen Interesse lieber so schnell wie möglich zu vergessen suchen!), und Helene Krause tötet sich mit dem Hirschfänger. Und wenn es früher einmal den Anschein gewann, als stände Hauptmann nur halbwegs auf seines Helden Seite, als entzweie er sich mit ihm ironisch nach Ibsenschem Muster (das Bild des Gregers Werle steigt schattenhaft vor uns auf) — der Ausgang findet ihn sicherlich ganz auf seiner Seite, oder das Stück hätte keinen Sinn, und mit der wichtigen prinzipiellen Frage wäre ein schlechter Scherz getrieben. Die Vererbungstheorie mußte, in einem höchst problematischen Fall, auf den sie mit untrüglicher Sicherheit gar nicht angewandt werden konnte und durfte (natürlich! denn es handelt sich hier ja nur um eine moralische Disposition, die, wenn sie überhaupt vererbbar ist, durch Gegeneinflüsse unschädlich gemacht werden kann) gleichwohl ihren Tribut erhalten. Über den blutigen Leichnam eines rechtschaffenen Mädchens mußte ihr Fahnenträger aufrecht, als träfe ihn nicht die mindeste Schuld daran, hinwegschreiten.

Ich bezweifle meinesteils keinen Augenblick, daß es dem Verfasser um dieses schonungslose Eintreten für die Vererbungslehre und die Konsequenzen, die der Mensch aus ihr zu ziehen hätte, weit mehr zu tun gewesen, als um die Brüskierungen des Publikums durch die Schaustellung schmutziger und abstoßender Dinge,

oder gar um die Schaffung eines neuen Dramenstils in der Behandlung des sprachlichen oder besser des Seelenausdrucks durch Sprache, Laut, Miene und Geste, und der Komposition oder Dekomposition des Ganzen. Die Architektur des Stückes ist, wie schon angedeutet wurde, sogar noch ganz die überkommene. Es hat seine regelrechte, sehr drastische, aber auch sehr erschöpfende Exposition, seine wirksamen Aktschlüsse, seine „großen Szenen", kurz, es gibt dem Theater, was es bei der Flüchtigkeit, mit der die Bühneneindrücke an uns vorüberziehen, von den Autoren zu fordern hat: die schärfste Beleuchtung aller Dinge, die der Verfasser in ein starkes Licht gestellt sehen will, und dem Drama, was es seiner Natur nach verlangen muß: Fortschritt, Entwicklung. Wir sehen Fäden sich schlingen, sich fester zusammenziehen, sich lösen, und wir verfolgen diesen Prozeß, einerlei, ob unter Widersprüchen oder nicht, doch mit der unerläßlichen dramatischen Spannung. Dem Theater hat der Verfasser aber sogar noch mehr als die schuldigen Ehren erwiesen: er hat ihm auch seine Kniffe abgeguckt, mit unberechenbaren Zufällen, mit der Verzögerung von Aufklärungen, mit Mißverständnissen u. dergl. ein schlimmes Spiel getrieben, und kurz und gut, als Bühnenstück wäre, rein formal genommen, „Vor Sonnenaufgang" nicht viel besser und schlechter als ein ganzes Heer landläufiger Komödien deutscher, französischer, skandinavischer oder selbst englischer Herkunft, die auf unsren Theatern ihr Dasein fristen. Jene andren Interessen aber wollte er mit Bewußtsein als neue und auf neue Art verfechten, und da sie allesamt undichterisch sind, wurde dem Stück von denjenigen, die im Drama prinzipiell ein Kunstwerk, die Schöpfung eines Dichters erblicken, das Urteil gesprochen, um so schärfer natürlich, je heftiger die Anhänger des Verfassers seinen Wert behaupteten. Es sollte neu sein, daß ein Mann, ein Dramenheld, seiner Überzeugung von der Richtigkeit einer naturwissenschaftlichen Lehre seine Neigung, das Glück seines Herzens und — das Leben seiner Verlobten zum Opfer brachte; aber es ist undichterisch, ein Drama zum Tummelplatz für theoretische Sträuße zu wählen, die in wissenschaftliche Werke, in Broschüren und Streitschriften gehören, wie es undich-

terisch ist, mit dem kalten Wasserstrahl einer wissenschaftlichen Einsicht das Feuer des Herzens, die Flammen der Leidenschaft niederzuduschen, einerlei, ob sie die Menschen ins Verderben reißen würden oder nicht. Es ist weder dichterisch noch dramatisch, uns die Menschen im Zustande völliger Vertierung und Verblödung zu zeigen, denn da, wo wir des menschlichen Geistes keinen Hauch mehr spüren, hören mit der Betätigung des Willens auch die Konflikte auf, die das Drama schaffen, und wenn es Hauptmann für diese Bestialitäten auch an Gegengewichten nicht hat fehlen lassen: besser, dramatischer und dichterischer, sie hätten ganz gefehlt. Sie taugen in das Drama so wenig wie Tiere als Akteurs —, bilden doch auch Kinder, wenn sie mehr als Staffagen sein sollen, schon einen zweifelhaften Dramenbestand, fragwürdige Hilfen zur Schürzung und Lösung der dramatischen Wirrnisse. Undichterisch im höchsten Grade aber ist es und eine völlige Verkennung des Wesens der künstlerischen Ausdrucksmittel, wenn der Dramatiker sich prinzipiell bemüht, seine Menschen nicht anders reden, grunzen, gähnen und schweigen zu lassen wie in der Wirklichkeit, also die Durchführung eines Teils der naturalistischen Neuerungen, zu denen „Papa Hamlet" den klugen Gerhart Hauptmann verleitet hatte. Bjarne P. Holmsen tut darin allerdings schon das Menschenmögliche. Wenn es mit Thienwiebels zu Ende geht, knackt die Diele, das Öl knistert, und draußen tropft das Tauwetter auf die Dachrinne folgendergestalt:

„Tipp . . . . . .
. . . . . Tipp . . . . . .
. . . . . Tipp . . . . . .
. . . . . Tipp . . .
. . . . . "

(Ich zitiere wörtlich —, höchstens daß ich einen Punkt zu wenig oder zu viel niedergezeichnet haben könnte.) In einer Erzählung, in der doch immer der Autor selber spricht, solange er nicht seine Menschen reden läßt, wirkt diese naturalistische Wiedergabe des Tropfenfalls im Grunde wie ein Widerspruch in sich selbst, der sich nur dadurch löst, daß es dem Erzähler gefallen hat,

auch das Tauwasser einmal selber zum „Worte" kommen zu lassen. Plausibler ist es schon, wenn ein in das Sterbezimmer des verwundeten Studenten irrtümlich gekugelter Kommilitone des Kranken sich für seinen faux pas mit den „Worten" entschuldigt: „Ah! . . . En . . . en . . . hbf! . . . schul . . . jen . . . i . . hbf! ich . . ." Denn das kann ja unter Umständen sehr drollig wirken, und die eigne Sprache des Erzählers macht das Mißbehagen, das uns mit solchen Mißlauten überkommen möchte, immer wieder wett. Holz und Schlaf haben in der „Familie Selicke" die Folgen ihres Prinzips unbedenklich gezogen, wie Hauptmann es, wenn auch nicht ganz so konsequent, in der Ausdrucksweise seines ersten Fuselbramas getan, und bei dem Aufsehen, das „Vor Sonnenaufgang" erregte, ist an ihm dargelegt worden, was besser noch an Holz und Schlaf geschehen wäre: der undichterische Charakter dieser Methode, die Verschrumpfung und schließliche Ertötung der dramatischen Sprache, wenn es wirklich dabei sein Bewenden haben sollte, daß der Poet im Schauspiel den Menschen, wie sie sich in der Wirklichkeit geben oder vermeintlich geben würden (denn wer gibt uns völlige Gewißheit?), nachlallt.

Ich bin nicht gewillt, den Beweis aufs neue anzutreten, den ich in meiner Schrift „Shakespeare und der Naturalismus" bereits geführt und auf den ich bei dem Überblick über die neueste Bewegung in der Literatur im dritten Bande dieser „Dramaturgie" noch einmal zu reden gekommen bin, aber immer wieder weise ich auf den Unterschied hin, der die Liebesszene in dem Hauptmannschen Trauerspiel von allen Liebesszenen der Welt, also auch von der herrlichsten, die die Welt besitzt, trennt: dem Zwiegespräch Romeos und Julias im mondbeleuchteten Garten. Der Unterschied liegt nicht etwa in dem verschieden gearteten Können (denn mit Shakespeare den Wettkampf aufzunehmen, würde sich Hauptmann sicherlich nicht getrauen, und es wäre unbillig, die poetischen Kräfte beider gegeneinander abzuwägen), wohl aber in den Prinzipien des Schaffens, und da tritt es klar zutage, daß Shakespeare nicht etwa nur schöne Verse schreibt, während Hauptmann seine Wirklichkeitsszene in Prosa formt,

sondern daß der britische Dichter sich mit dem naturalistischen Prinzip nur eben nicht begnügt hat, denn die Wirklichkeit vermochte er mindestens ebensoscharf wie Hauptmann nachzubilden. Nach diesem darf „ein Geben und Nehmen von Küssen zwischen Loth und Helene eine Zeit hindurch die einzige Unterhaltung" auf der Bühne sein, und das Spiel mit dem „Küssetauschen und sich gegenseitig betrachten" darf sich eine gute Weile hindurch wiederholen. Wie zwischen dem Fallen der Papa Hamletschen Tautropfen stehen zwischen den Worten der Liebenden ganze Scharen von Punkten, und zu eigentlichen Sätzen bringen es die beiden überhaupt nicht. Das entspricht dem Wesen des Naturalismus, und es soll nicht geleugnet werden, daß es der Szene an der äußerlichen Wahrheit nicht gebricht. Durch diese Oberfläche der Erscheinung dringt aber Shakespeare kraft seines Dichterrechts, und während die von der Wirklichkeit eingeengten Menschen im Leben des Tages verstummen müssen, leiht er, der Dichter, mit seinen künstlerischen Mitteln dem Ausdruck, was sich unausgesprochen in ihrem Innern regte. Er redet, wenn sie schweigen, denn alles künstlerische Schaffen ist nichts als ein Umschmelzen des Rohstoffs der Wirklichkeit in die Formen des Künstlers, sei er Dichter, Bildner oder Musiker. Eine völlig getreue Wiedergabe des Lebens in der Kunstwelt ist zudem ein Ding der Unmöglichkeit. Selbst die Sprache des fallenden Tropfens, der nichts andres zu sagen vermag als „Tipp", hat Bjarne P. Holmsen notgedrungen in seine Sprache übersetzen müssen, denn mit aufmerksamen Ohren wird kein Mensch aus dem Klatschen oder Klitschen solch eines armen Tropfens aufs Dach ein t, ein doppeltes p, kaum auch den Vokal i herushören. Und auch die Laute, die der prustende und rülpsende Student mühsam hervorbringt, klingen immer noch anders als „hbf" und dergleichen. Auch sie sind, sozusagen, künstlerisch umgestaltet, die bloßen Laute zu Worten umgebildet, zu wie wunderlichen immer. Sollte es aber im Ernst dabei sein Bewenden haben, daß auch im Drama nur die Sprache des täglichen Lebens gesprochen werden dürfte, dann würde der herrliche Baum, der uns seit den Tagen des griechischen Altertums so köstliche

Früchte getragen, in kurzer Frist absterben. Der Naturalismus müßte unsre Sprache zum Verarmen bringen, deren Ausdrucksgebiet der dichterische Dramatiker doch unablässig bereichert, nicht im Widerspruch, sondern im Einklang mit den psychologischen Gesetzen. Und so ließ denn Shakespeare, der unerschöpflich Reiche, Romeo und Julia reden, indem er in seiner Sprache kündete, was ihnen die Brust zum Springen schwellte, und auf goldenen Wogen, berauscht und berauschend, fließt es dahin, das ewige Gefühl in den wunderbarsten Offenbarungen des Dichtertums:

Julia.

Sag', liebst du mich? Ich weiß, du wirst's bejahn,
Und will dem Worte traun; doch wenn du schwörst,
So kannst du treulos werden; wie sie sagen,
Lacht Jupiter des Meineids der Verliebten.
O holder Romeo, wenn du mich liebst:
Sag's ohne Falsch! Doch dächtest du, ich sei
Zu schnell besiegt, so will ich finster blicken,
Will widerspenstig sein und Nein dir sagen,
So du dann werben willst; sonst nicht um alles.
Gewiß, mein Montague, ich bin zu herzlich,
Und du kannst denken, ich sei leichten Sinns.
Doch glaube, Mann, ich werde treuer sein
Als sie, die fremd zu tun geschickter sind.
Auch ich, bekenn' ich, hätte fremd getan,
Wär' ich von dir, eh' ich's gewahrte, nicht
Belauscht in Liebesklagen. Drum vergib!
Schilt diese Hingebung nicht Flatterliebe,
Die so die stille Nacht verraten hat.

Romeo.

Ich schwöre, Fräulein, bei dem heil'gen Mond,
Der silbern dieser Bäume Wipfel säumt . . .

Julia.

O schwöre nicht beim Mond, dem wandelbaren,
Der immerfort in seiner Scheibe wechselt,
Damit nicht wandelbar dein Lieben sei.

Romeo.

Wobei denn soll ich schwören?

Julia.

Laß es ganz.
Doch willst du, schwör bei deinem edlen Selbst,
Dem Götterbilde meiner Anbetung:
So will ich glauben.

Romeo.

Wenn die Herzensliebe —

Julia.

Nein, schwöre nicht. Obwohl ich dein mich freue,
Freu' ich mich nicht des Bundes dieser Nacht.
Er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich,
Gleicht allzusehr dem Blitz, der nicht mehr ist,
Noch eh' man sagen kann: es blitzt. — Schlaf süß!
Des Sommers warmer Hauch kann diese Knospe
Der Liebe wohl zur schönen Blum' entfalten,
Bis wir das nächste Mal uns wiedersehn.
Nun, gute Nacht! So süße Ruh' und Frieden
Als mir im Busen wohnt, sei dir beschieden.

Nun dürfte man sagen (und ich selber habe das seit langem stark betont), daß die Kunst auf vielen Wegen zum Ziel gelangen könne, daß es weder ein klassisches noch auch ein naturalistisches Dogma zu geben brauche und daß es Hauptmann nicht zu verwehren sei, wenn er seinen Dramen das naturalistische Prinzip zugrunde lege, zumal es für die deutsche Literatur etwas Neues bedeute. Ganz richtig. Das bloß „Neue" würde nun zwar in meinen Augen keinen Anspruch auf Wertschätzung haben, denn neu ist auch die Mode, die heute in Vatermördern geht und morgen im schlappen Künstlerkragen, heute in Schinkenärmeln und morgen in den engsten Armröhren. Aber dies Neue hatte doch den Vorzug, daß es Schaffende und Empfangende einmal wieder hart auf das Leben stieß, das in der Kunstwelt schon längst einem Phantom gewichen war, das keinen andren Nährboden als den Staub des Theaterpodiums, keine Sonne als die des Rampenlichts kannte. Der alte Prozeß zwischen Form und Wirklichkeit, Kunst und Natur hatte sich wieder einmal gewandt: die Form war erstarrt, die Kunst war zur Phrase geworden, und mit vollem Recht pochte jetzt die Natur einmal wieder auf ihren Schein. Das Bedauerliche war nur, daß sich der Sturm nicht

nur gegen das Veraltete, sondern gegen das Alte richtete, daß unsre größten Dichter von ihren Thronsitzen gestürzt werden sollten und daß das Wesen der Kunst himmelschreiender verkannt wurde, als je in den großen revolutionären Bewegungen der vergangenen Zeiten. Man wollte nicht sehen, daß sie auch in ihren realistischen Formen immer nur auf Konventionen beruht und daß sie Wirklichkeit schlechterdings niemals sein kann. Wir verständigen uns eben, bald durch den Vers, bald durch die Prosa, in der Oper durch den Gesang, in der Pantomime durch die Geste, wir nehmen den kalten starren Marmor für ein beseeltes warmblütiges Menschengebild und einen Streif bemalter Leinwand für das Meer. Jetzt sollte plötzlich — im Drama zum mindesten — der schöne Schein nichts als Lug und Trug bedeuten. Jetzt hatte das Kunstwerk nur eine einzige Kontrolle auf seinen Wert zu bestehen: die Echtheitsprüfung, d. h. die Frage, ob das Gebaren seiner Menschen der Wirklichkeit entspreche. Kurz, jetzt standen plötzlich alle jene naturalistischen Dramentheorien in Blüte, deren Forderungen in der Formel unbedingter Wirklichkeitstreue (in bezug auf Sprache, Spiel, Szenerie, Zeitdauer) zusammengefaßt werden konnten. Nur Dramen, die in Zimmern spielen, sollten zulässig sein, denn gemalter Himmel, gemaltes Wasser, gemalte Bäume seien lügnerische Täuschungen (soweit ging der Unsinn in den Forderungen der naturalistischen Ultras!) — dem Vers im Drama aber wurde der grimmigste Krieg erklärt. Er war nur noch ein Produkt schlimmster Unnatur. Auf den Scheiterhaufen mit ihm! Und an Stelle eines klassischen drängte sich in der Tat der Terrorismus eines naturalistischen Dogmas vor, das insofern noch gefährlicher war als jenes, weil es im Kern seines Wesens kunstfeindlich war.

Man muß das berücksichtigen, wenn man auf die Kämpfe jener Tage zurückblickt, auf die nicht immer leidenschaftslosen, oft gehässigen und unwürdigen Formen, in denen sie sich äußerten. Es galt auf der einen Seite ein rücksichtsloses Eintreten für ein hervorragendes Talent, das mit all seinen Vorzügen und Schwächen auf den Schild gehoben werden und dessen Name zur Losung im Kampf wider das überlebte Alte werden sollte — auf der

andren den Streit für ein künstlerisches Prinzip, ja, für das Prinzip aller Kunst. Es ließ sich damals nicht übersehen, ob Hauptmann die unkünstlerischen Taten und Lehren, die er mit seinem Namen decken mußte, einmal überwinden würde. Er ließ es sich gefallen, zur Fahne erhoben zu werden — der Fahnenträger war er nicht. Ein offenes Wort von ihm hätte klärend wirken können. Er brauchte damals nur zu sagen, was er später getan: daß er die Art, in der er das Drama zu gestalten versuche, keineswegs für die einzig richtige halte, sondern daß er nur auf seine Weise den Weg zum Heil suche, ohne daß er zu sagen vermöge, ob er nicht einmal eine ganz andere Richtung einschlagen werde. Aber er unterließ es. Und darum durfte er sich auch nicht beklagen, daß ihm Sünden wider den heiligen Geist der Kunst zugeschrieben wurden, die die Füchse seiner Gefolgschaft auf dem Gewissen hatten, und daß er von ganz Kurzsichtigen für den Vertreter einer öden, geistesarmen und phantasielosen Schule gehalten wurde, die in der unretouchierten Photographie die Krone „aller Kunst" erblickt. Das naturalistische Geschrei, das ihn umgab, erlangte aber auch Macht über seine Entschlüsse und sein Schaffen und trieb ihn weiter, als er anfangs selber gewollt. „Vor Sonnenaufgang" war noch ein in sich geschlossenes Drama gewesen. Das war sein nächstes Werk schon nicht mehr ganz und spätere (wenn auch nicht in gradliniger Bewegung) noch minder. Er mußte im Zickzack laufen, ehe er sich in deutlicher Weise zur „Kunst" bekennen konnte, zu der Kunst, die nicht Wirklichkeit, sondern Konvention ist. Und nur dadurch, daß er ein solches Bekenntnis durch eins seiner Werke („Die versunkene Glocke") unwiderlegbar aussprach und in ihm so „idealistisch" kam, wie nur irgend ein großer dramatischer Dichter, erlangte er auch der „Wirklichkeit" gegenüber wieder größere Freiheit, die Freiheit, die der Dichter nicht entbehren kann, und sicherte sich vor einem Rückfall in den krassesten Naturalismus. Vorerst aber galt es Geduld. Die Besonnenen, die sich dem Modelärm nicht anschlossen und die ihr Auge vor der Begabung Hauptmanns doch nicht zuschlossen, konnten sich, ehe dieser Umschlag eintrat und jenes Bekenntnis von ihm vorlag, wenigstens

damit trösten, daß der Mensch und der Dramatiker unterdessen still weiterreiften, daß seine Beobachtung und die Fähigkeit, das Beobachtete darzustellen, sich vertieften, voller und reicher wurden, und daß jedes der folgenden Stücke auf irgend eine Weise davon Zeugnis gab.

Die denkwürdige Aufführung des Hauptmannschen Erstlings aber, der wirklich so etwas wie das Heraufdämmern eines neuen Tages bedeutete, durch den Verein „Freie Bühne" auf den Brettern des „Lessing-Theaters" fiel auf den 20. Oktober 1889.

So furchtbar die Verhältnisse auf dem Krauseschen Bauerngut — noch furchtbarer sind die Szenen, die sich in dem „einsamen Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner" in der Mark Brandenburg abspielen, dem Schauplatz des zweiten Hauptmannschen Dramas „Das Friedensfest", das er sehr überflüssigerweise eine Familienkatastrophe und gewiß nicht ohne Absicht eine Bühnendichtung nennt. Es ist, als wollte er damit sein Recht geltend machen, jedweden Stoff, auch den härtesten, schmutzigsten und greuelvollsten, der dramatischen Poesie zuzuführen, und es muß wiederholt werden, daß dagegen prinzipiell nichts einzuwenden ist, daß es in der Kunstwelt nicht auf das Was, den Gegenstand, sondern lediglich auf das Wie, auf die Behandlung ankommt. Einen schon erörterten Unterschied gibt es dabei freilich doch: Stoffe, die nur noch mit dem Tier im Menschen rechnen, werden, da sie kein geistiges Interesse in uns wecken und auslösen, auch der dichterischen Behandlung widerstreben, und solcher Koprolithen gibt es ja im „Sonnenaufgang" mehrere. Im „Friedensfest" sind die Verhältnisse um vieles reinlicher. Wir blicken in keine Kloake. Nichts in seinen Konflikten, was unsre Seele nicht bewegte und dem Dramatiker Stoff für seine Kunst darböte, und wenn auch das Hauptthema des ersten Stücks (die Zuchtwahl und Vererbung) hier abermals und sehr stark anklingt, so fehlt es ihm doch auch an kräftigen Widersprüchen im Stück selber nicht. Kurz, die Behandlung ist freier, reicher, künstlerischer geworden, und wenn uns der Blick in das Elend dieses Hauses das Gemüt trotzdem noch mehr verdüstert, als das Waten in dem Dreck des großen Krauseschen Schweinekobens, dann liegt das

ebensowohl an dem Stoff mit seinem grausamen psychologischen Interesse, als an der höheren Kunst, die Hauptmann mittlerweile zu meistern gelernt hat.

Ein Höllenleben, das der Doctor medicinæ Fritz Scholz, seine Frau und seine drei Kinder in diesem verlegenen Nest geführt haben. Der Mann ein Sonderling, verschlossen, ein Potator, krankend am Verfolgungswahn, aber voll ideeller Bedürfnisse, ein bedeutender unternehmender Geist, der die Welt kennen gelernt hat — die Frau um zweiundzwanzig Jahre jünger, eine kleinliche, nervöse, jeder Bildung bare Banausin, ohne alles Verständnis für den Gatten, der sie Gott weiß in welcher Laune gefreit hat. Er stammt aus reichem Hause — Vater und Mutter waren der Frau zu vornehm — in ihr steckt (wie sie selbst sehr bezeichnend von sich sagt) das „Armutsblut". So stehen sie fremd nebeneinander. Die Frau sorgt und nörgelt, er setzt sein einsames Junggesellenleben auf seinem Studierzimmer fort. Um das älteste Kind, seine Tochter Auguste, kümmert der liebevolle Vater sich gar nicht, die beiden Söhne will er als kleine Wichte mit Wissen überladen: volle zehn Stunden müssen die Ärmsten täglich über den Büchern hocken. Sie haben sich dagegen gewehrt wie sie konnten, sie haben dem Hausknecht, der sie zu ihrem Quäler hinaufschleppen mußte, die Hände zerbissen — es half nichts, sie mußten. Endlich haßte der Vater seine Brut wie sie ihn; ihr Anblick war ihm ekelhaft geworden, und eines schönen Tages warf er sie die Treppe hinunter. Wer kann es den Kindern verdenken, daß sie die immerhin gute Absicht, die er mit seinem Schuldrill verfolgte, nicht erkannten? wer vollends, da er sie von nun an ihre Wege gehen ließ, volle fünf Jahre lang, ohne überhaupt nur darnach zu fragen, was sie trieben? Banditen und Tagediebe waren sie und mit dreizehn und fünfzehn Jahren schon in sinnlichen Sünden verkommen. „Schließlich schlug Vater wohl das Gewissen", erzählt der jüngste, Wilhelm. „Es gab fürchterliche Szenen mit Mutter. Am Ende wurden wir doch aufgepackt und in einer Anstalt untergebracht." Aber die Verwahrlosten konnten sich an das „Sklavenleben" nicht mehr gewöhnen; sie liefen davon und schlugen sich auf ihre

Weise durch die Welt, bis Robert in einer Fabrik als Korrespondent und Reklameschreiber landete und Wilhelm sich sein Brot als Klavierlehrer verdienen konnte. Er hätte gern das Konservatorium besucht, aber als er einmal naiv genug gewesen, den Vater um eine Unterstützung zu ersuchen, hatte dieser ihm auf einer offenen Postkarte geantwortet: „Werde Schuster!" Gleichwohl hatte es die unglücklichen Jungen immer noch einmal wieder zu kurzem Besuch in das verfluchte Elternhaus zurückgetrieben. Der Menschheit ganzer Jammer mag sie dabei angefaßt haben. Sie rieten der Mutter, deren größere Mitschuld an dem elenden Leben sie verkannten, zur Scheidung oder Trennung — sie hatte jedoch nicht den Mut dazu. Da kam das Fürchterlichste. Bei einem seiner Besuche hatte Wilhelm einen Bekannten, einen Musiker, mitgebracht, zur Auffrischung für die Mutter, die eine Woche lang täglich mit ihm vierhändig spielte — bis — ja bis die Dienstboten weiterschwatzten, was der Herr des Hauses im Pferdestall dem Kutscher ins Ohr geblasen: daß sein Weib eine gemeine Ehebrecherin sei. Dies Gespräch hatte der Sohn belauscht — und flugs hinauf zum Vater und mit der Kraft seiner Fäuste Rache an dem — nun, dem Schurken genommen. Seit jener Stunde hat Wilhelm Scholz das Haus nicht mehr betreten, und auch der Alte ist zur selben Zeit auf und davon gegangen — seit sechs Jahren schon. Nur Robert, der sich auf den brutalsten Zyniker hinausspielt, kommt alljährlich zum Weihnachtsfest ein paar Tage zu Mutter und Schwester, der bemitleidenswertesten und abstoßendsten aller alten Jungfern. „Lang aufgeschossen und auffallend (unterstrichen NB.!), also auffallend mager": so beschreibt Hauptmann sie in der Regieklammer, die er im Erzählerton auszufüllen liebt. „Das Gesicht scharf mit schmalen Lippen, die fest aufeinander passen, und Zügen der Verbitterung . . . . Mit der Aufgeregtheit der Mutter verbindet sie ein pathologisch offensives Wesen. Diese Gestalt muß gleichsam eine Atmosphäre von Unzufriedenheit, Mißbehagen und Trostlosigkeit um sich verbreiten." Arme Tochter! Arme Mutter! Arme Brüder!

So stehen die Dinge, als das Stück beginnt und das Problem des Dichters einsetzt, in diese zerrüttete Familie Frieden, in

diese trüben Seelen Licht zu bringen. Es ist wieder einmal Christabend. Aber ehe die Weihnachtskerzen brennen, haben zwei rührende Optimistinnen schon damit begonnen, das helle Licht ihrer Herzen in dieses Dunkel strahlen zu lassen: die Witwe Buchner, eine zweiundvierzigjährige Frau (was zu erwähnen nicht gleichgültig ist) und ihre Tochter Ida. Es ist alles gut und rein an diesen liebevollen Seelen. Die Tochter ist von Wilhelm Scholz im Klavierspiel unterrichtet worden und, wie das so zu gehen pflegt, von seiner Schülerin bald zu seiner Verlobten avanciert; nun möchte die Mutter, die in einer seltsam ergreifenden Szene schamhaft verrät, daß sie selber den ernsten stattlichen jungen Menschen, der so vieles durchgemacht, in ihr Herz geschlossen und mehr an sein, als an ihres Kindes Glück bei dem Verlöbnis gedacht — nun möchte sie ihn in das gemiedene Haus zurückführen und schlichten und versöhnen, was sich noch hart und feindlich gegenübersteht. Und es gelingt ihr wirklich. Am selben Tage aber schneit auch mit den Weihnachtsflocken unerwartet der verschollene Vater in sein Landhaus: und nun gibt es harte Arbeit für die Friedensstifterinnen, denn überall lauern die alten bösen Mächte und Erinnerungen, und nachdem die ersten Liebesergüsse unwiderstehlich hervorgesprudelt sind, mischen sich in die Freude der Frau und der Tochter auch schon wieder die alten scharfen krittelnden Töne. Wir blicken unwillkürlich zurück in die Vergangenheit und wissen jetzt gewiß: diese Frau hat ihren Mann nie verstanden. Sie versteht ihn auch jetzt nicht, und, wie er kommt, ist er doch so leicht zu durchschauen. Sie denkt nur daran, ob er vielleicht sein Geld bis auf den letzten Heller verausgabt hat an die teuren Zigarren, den Kognak und den Wein, drei Flaschen in einem, die ihm sein altes Faktotum sofort aufs Zimmer bringen muß, aber sie hört nicht, daß die Reue aus ihm bittet und der Verfolgungswahn aus ihm schreit. Er spricht geheimnisvoll von einflußreichen Gegnern, von der Gemeinheit, die sich gegen ihn verbunden habe, von den Kellnern in den Hotels, die nachts auf den Korridoren gerade immer vor seiner Tür auf- und abgelaufen seien, um ihn im Schlaf zu stören, von irgend einer Infamie, der er sein Kopfweh zu verdanken habe.

Das alles versteht sie nicht, und noch weniger fühlt sie, daß ihr Mann nur heimgekommen ist, um in seinem alten Hause zu sterben. Eine unbestimmte Witterung hat ihn zurückgetrieben: zur rechten Stunde.

Zur rechten Stunde um zu sterben, zur rechten aber auch um sich noch mit dem Sohne zu versöhnen, der sich einst so schwer an ihm versündigt, der aber auch von ihm — ein grausiger Tausch, eine furchtbare Rache — das unselige Naturell als Erbteil empfangen hat: auch Wilhelm krankt am Verfolgungswahn. „Ihr wollt mich endgültig abtun", schreit er einmal dem mephistophelischen Bruder zu, und Robert antwortet: „Das war Vaters zweites Wort". Die Szene fällt in den zweiten schwächeren Teil der Handlung, und von ihr ist noch zu reden. Bis zu der Versöhnung des Vaters mit dem Sohne ist aber das Stück ebenso vortrefflich vorbereitet wie gesteigert, und diese Szene selbst und ihre unmittelbaren Folgen sind psychologisch und dramatisch kaum hoch genug einzuschätzen. Da steht der hochgewachsene, im Innern schon unheilbar zerrüttete Alte (schade, daß ihm Hauptmann bei seinem ersten Auftritt ein so lächerliches Signalement mitgegeben!), Haß und Verachtung im Blick, ungewiß dessen gewärtig, was der Sohn ihm zu sagen haben möchte — und als dieser sich nun taumelnd zu ihm hinschleppt, das Wort ihm auf den Lippen stirbt und er nichts vermag, als lautlos mit gefaltenen Händen zu den Füßen des Vaters niederzustürzen — wie wahr und wie schön wirkt da dessen plötzliche Wandlung! Wie er sich um den Ohnmächtigen bemüht, ihn seinen lieben Jungen ruft und daß alles vergeben und vergessen sei. Und wie die andren sich nähern und der feierliche Ernst des Augenblicks von den Herzen der Verstocktesten die starre Rinde nimmt, wie es sogar den spöttischen Robert übermannt und die Brüder sich in einem Händedruck zusammenfinden mit dem Eingeständnis, daß sie den Vater doch beide nicht gekannt — man wünschte, das Drama hätte damit enden und die Reinen und Friedfertigen den Sieg behalten können! Aber dem soll leider nicht so sein, trotzdem auch Robert eingesehen, daß jetzt nur hervorgebrochen sei, was längst in ihnen geschlummert. Es sei also doch da, das Edle, das Gute,

auch in ihnen. Mit dem Verstande habe er längst erfaßt, daß alles geworden und niemand verantwortlich zu machen sei, heute aber habe er es auch gefühlt. Warum denn also in sich hineinwürgen, was nur ausgesprochen zu werden braucht, um Mißverständnisse, Kränkung, Entfremdung und unsägliches Leid zu verhüten? Vergeblich ist sie, diese klare, feste Erkenntnis. Nach zehn Minuten steht der Hader bereits wieder in voller Blüte, viel zu schnell nach dem ungeheuren Eindruck, den jene Szene auf alle Glieder der Familie ausgeübt. Konnten seine Spuren so bald verschwinden? Das scheint mir psychologisch unmöglich. Und damit fängt auch die bis dahin so straff auf dies große Ziel hingeführte Handlung ziellos zu wanken an. Es scheint mir psychologisch unmöglich, daß der hellsichtig gewordene Robert von vorhin die Taktlosigkeit begeht, die Tabakspfeife, die seine künftige Schwägerin ihm als Christgeschenk zugedacht, abzulehnen, so schroff und sarkastisch, daß das arme Mädchen darüber in Tränen ausbricht. Es will mir bedenklich erscheinen, daß Ida mit ihrer Mutter dieser Versammlung drei Verse des kindlichen Weihnachtsliedes „Ihr Kinderlein kommet" vorzutragen den Mut hat, sogar die Strophe mit „dem Körbchen voll Früchte, das purpurrot glänzt" und „dem schneeweißen Lämmchen mit Blumen bekränzt". Sicherlich tun es die beiden Frauen aus ihrer einfachen frommen Seele heraus, aber sie hätten sich mit ihrem Zartgefühl auch sagen müssen, daß diese Art Kindlichkeit für eine Familie nicht taugt, die das Leben in so wüster Gestalt hat kennen lernen, ganz abgesehen davon, daß in dem Munde einer Zwanzigjährigen gezwungen naiv wirkt, was uns von Kindern oder für Kinder gesungen rühren müßte. Es ist darum ganz begreiflich, daß, als der erste Ton des Liedes aus dem Nebenzimmer laut wird, alle Anwesenden sich „erschrocken" anblicken, daß Robert etwas von einer „Kinderkomödie" murmelt und die boshafte und doch halb gerührte Auguste auf ein halblautes Wort ihres Bruders losplatzt. Auch Wilhelm, den es selbstverständlich treibt, für seine Braut einzutreten und ihr jede Beleidigung fernzuhalten, hat kein Recht, seinem Bruder die Injurie an den Kopf zu werfen: „Du hast mir vorhin eine

Rührszene vorgemacht, das macht dich nur noch widerwärtiger." Und selbst die schnöde Auguste, die ja doch nicht völlig entmenscht ist, kann ihrem Bruder die Mißhandlung des Vaters nicht vorrücken, kaum als dieser sie ihm in jenem erschütternden Auftritt, dessen Zeugin ja auch sie geworden, vergeben hat. Das ist alles unstichhaltig, und auf diesem trügerischen Grunde beruht leider die tragische Wendung, die die Handlung plötzlich nimmt: in dem alten Arzt bricht der Verfolgungswahn zu heller Flamme los, und Wilhelm, der ihn besänftigen möchte, fängt das so ungeschickt an, daß er das Übel nur verschlimmert. Kraftlos bricht der Vater zusammen. Es war der letzte Stoß für sein morsches Herz. Er stirbt daran.

Fast scheint es, als sollte er nicht das einzige Opfer sein. Die dumme, kurzsichtige und egoistische Frau verfällt freilich schnell wieder in ihre träge und kleinliche Denkart — sie verkennt sogar die Buchners und meint, seit deren Ankunft gehe alles verdreht. Aber in den Söhnen wühlt die schwere Erkrankung des Vaters allerlei auf, und auch Robert leidet darunter, wie sehr er es auch verheimlicht. Der Gedanke der Vererbung macht ihnen und dem armen Wilhelm natürlich zumeist zu schaffen. Robert schleppt anscheinend als Folge seiner frühen geschlechtlichen Sünden einen siechen Leib mit sich herum; er ist hager und blaß, seine Augen leuchten krankhaft, und als er im zweiten Akt, allein im Weihnachtszimmer, eine seidene Geldbörse, die Ida gehäkelt, plötzlich an die Lippen drückt, bezeichnet der Dichter das ausdrücklich als „das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhaften Leidenschaftlichkeit". Zudem hat er des Vaters Trinkgelüst. „Wenn nur Robert nicht so viel tränke", raunt die Mutter seinem Bruder zu, kurz vor der Feier. Wilhelm bezeichnet sich der besorgt gewordenen Frau Buchner gegenüber als einen „Krüppel", seiner Braut als ein „nichtsnutziges Geschöpf", er zitiert den „Hamlet" und fragt, warum solche Kerle wie er zwischen Himmel und Erde herumschmarotzen sollen. Und Robert, der ihm die schöne Braut nicht gönnt und der seine Vergangenheit brüderlich genau kennt, muß sogar das Eingeständnis von ihm hören, nichts sei mehr rein an ihm. „Besudelt, wie ich bin, gehöre ich nicht neben diese Un-

schuld, und ich bin auch entschlossen, kein Verbrechen zu begehen." Das würde an sich schon ausreichen, ihn, wenn er ein Ehrenmann ist, von der Heirat zurückzuschrecken — aber sein gesundes, frisches Aussehen straft seine Selbstquälereien und -Anklagen Lügen. Die väterliche Anlage zum Verfolgungswahn besitzt er freilich fraglos, aber Robert irrt doch, wenn er sich selber die Frage „Wenn ihr euch heiratet, was wird dann aus Ida?" dahin beantwortet: „Das weiß man — Mutter." Denn darauf hat Wilhelm das volle Recht zu antworten: „Als ob Ida mit Mutter zu vergleichen wäre." Das gibt ihm nun zwar noch nicht die mathematische Gewißheit, daß der Ehe eine gesunde Nachkommenschaft erwachsen wird, aber warum soll denn nicht auch einmal das Gute und Gesunde Macht über das Schlechte und Kranke erlangen, wie es das in sittlichem Sinne in dem Drama bereits getan? Oder auch: warum soll Wilhelm Scholz in den Fehler des Herrn Alfred Loth verfallen und nach Theorien lieben und heiraten? Der Fall liegt hier zwar ein wenig anders als im „Sonnenaufgang". Loth ist selber gesund und will nur die Tochter aus einer belasteten Familie nicht heiraten. Ida Buchner aber ist umgekehrt gesund an Leib und Seele, und Wilhelm Scholz ist oder hält sich für krank. Litte er an offenkundigem unheilbarem Siechtum — nun ja, dann hätte er niemals werben dürfen. Aber auch über die gewisseste Erkenntnis jagt oft genug blind der wütende Trieb hinweg. Und die Krankheit Wilhelms ist einesteils sehr unwahrscheinlich, andrenteils nicht derart, daß man sich nicht, wie er in dem letzten Gespräch mit seinem Bruder sagt, „darüber hinaus entwickeln könnte". Und wenn Robert darauf erwidert „Wenn man darnach erzogen ist nämlich", so könnte Wilhelm wieder antworten: er sei imstande, sich selber zu erziehen, wie er es bewiesen, als er sich vor dem Vater gedemütigt; das aber, was ihm fehle, werde sein Weib vollenden, die kraft ihres Idealismus alles zum Guten kehre. Trotzdem aber will er den diabolischen Einflüsterungen des Bruders folgen, und auf ein Haar würde das Stück wie die Tragödie im Krauseschen Bauernhause enden — nur daß Ida verzweifeln und Wilhelm sich als Selbstmörder richten würde. Doch

es kommt anders. Er entwürdigt sich vor der armen jungen Braut: er habe ihr Geschlecht in andren geschändet, er sei ein Verworfener. Sie aber fühlt nun einmal die Kraft in sich, zu lieben und zu läutern, sie scheint sich selber klein vor ihm, eine winzige Motte, ein armseliges Geschöpf. Und über alle Zweifel und Sorgen hin braust noch einmal allmächtig der Liebesstrom, und uns bleibt die Hoffnung, die der Liebende dem Bruder ausgesprochen: Jeder Mensch ist ein neuer Mensch. Ob dies auch des Dichters Hoffnung ist? Mit Sicherheit möchte ich es nicht bejahen. Wenn aber überhaupt ein subjektives Element in dem „Friedensfest" aufzusuchen wäre, dann steckt es hier. Die graue Theorie Alfred Loths hat sich in ein menschliches und dichterisches Empfinden umgewandelt. Zwar ist es noch nicht des Lebens „goldner Baum", von dem wir pflücken, aber an seinen dürren Ästen sprießen doch einige hoffnungsgrüne Blätter.

Wenn es zu beklagen ist, daß der Niedergang des Stücks seinem Aufstieg in der Komposition nicht gleichkommt, daß es in der zweiten Hälfte an seelischen Widersprüchen krankt, und daß das Problematische darin es um den festen Abschluß gebracht hat —, so ist doch auf der andren Seite nicht genug zu betonen, daß die naturalistische Theorie in dem „Friedensfest" weitaus nicht so stark auf dem dichterischen Ausdruck lastet, wie in Hauptmanns Erstlingsdrama. Zwar will er auch hier die Menschen ganz wie in der Wirklichkeit reden lassen (und unter dieser Grille leidet auch noch sein späteres Schaffen lange) —, aber die Sprache erhebt sich doch öfter noch und erquicklicher als im „Sonnenaufgang" über das platteste Niveau und die Niederungen des Dialekts. Schönere, erhabenere und erhebendere dramatische Vorwürfe gibt es selbstredend, und das Pathologische als Hauptaufgabe steckt jedem Drama enge Grenzen. So auch hier. Aber der Konflikt in der Brust des bereuenden Sohnes erweitert sie wieder. Der unkünstlerischen Schrulle aber, im Drama überhaupt kein Ganzes, sondern nur ein beliebiges Segment aus dem Zirkel des Lebens zu geben, hat Hauptmann in einigen seiner späteren Schöpfungen noch viel bedenklicher gehuldigt. Ist das „Friedensfest" auch nicht so ganz und rund in sich wie seine

Bauerntragödie, und darf man dies Nachgeben des Autors an die naturalistische Theorie füglich beklagen, so hat es doch immer noch Zusammenhalt genug, um ein Drama genannt werden zu können. Der Verfasser kann sich darum mit gutem Grund auf Lessing berufen (wie er das auf dem Titelblatt tut), wenn er einige Worte des Meisters aus den Abhandlungen über die Fabel zitiert: „Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt usw.", und „Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andre aufhebt, eine Handlung sei". Natürlich. Innere Vorgänge, nach außen zurückgeworfen, geben die Handlung, die so langsam oder so rasch, so geräuschvoll oder so leise wie sie will, schreiten kann. Nur muß ein Zwiespalt dabei zu lösen, eine beständige Richtung auf ein Ziel dabei zu erkennen und Anfang und Ende deutlich bezeichnet sein. Ein Kreislauf, der sich schließt und keine Frage mehr offen läßt — kein entwicklungs- und planloses Irren im Kreise. Die Spule muß abgelaufen, alles Garn verwoben, aber der Faden nicht jäh zerschnitten sein — sonst hat es mit der Berufung auf Lessing ein Ende, und vergebens würde Hauptmann sich bei ihm nach einem Zitat umsehen, das den Schluß des „Biberpelzes" rechtfertigte oder entschuldigte. Wohl ihm, daß er das für sein „Friedensfest" halbwegs noch vermag. Noch kein geläutertes Kunstwerk, ist es doch ein überraschendes Manifest der großen Menschenkenntnis seines Verfassers, das in dem Bau und der psychologischen Entwicklung seines ersten Teils zugleich eine bedeutende dramatische, also künstlerische Offenbarung ist. Unerquicklich, bedrückend, peinigend — ja; aber wahr auch, wie fremd immer der schablonen- und phrasenhaften Vorstellung vom normalen bürgerlichen Familienleben. Solche Menschen, solche Zustände gibt es, leider, und wir haben dem Verfasser dankbar zu sein, daß er uns noch eine andre Welt als die der Familie Scholz zeigt und das harmonische Gleichgewicht in uns dadurch wieder herstellt, daß er sie mit ihren rosigen Strahlen den Morgen heraufführen läßt.

Wer Hauptmanns gesamtes Schaffen bis zum heutigen Tage

übersieht, hat die Beobachtung machen müssen, daß Probleme und Stimmungen aus fremden Bühnenwerken in seiner Dramatik wieder und oft sehr auffallend anklingen. Augenscheinlich hat die „Familie Selicke" dem „Friedensfest", in dem so nebenher auch der Geist der Ibsenschen „Gespenster" spukt, Patendienste geleistet. Beides sind „Familienkatastrophen". Der Buchhalter Selicke ist ein Trinker wie der Doktor Scholz, und beide scheint die ewige Grämlichkeit und Nörgelsucht ihrer Frauen, die sich fast völlig gleichen, in der schlimmen Gewohnheit noch tiefer verstrickt zu haben. Die Kinder der beiden ungleichen und unglücklichen Paare werden Zeugen der brutalen Szenen, die sich unter den Eltern abspielen, sie leiden darunter, und ihr Herz wendet sich von dem Vater mehr als von der Mutter ab, deren Mitschuld an der gegenseitigen Entfremdung ihnen weniger verständlich wird. Die Liebe zweier junger Herzen (der Tochter Toni und des Kandidaten der Theologie Wendt, der bei den Selickes zur Miete wohnt) bringt ein wenig Licht in die Trübsal, der Tod (des jüngsten, brustkranken Töchterchens) einen feierlichen Ton in die Atmosphäre des Hauses und Versöhnung in die Herzen — und auch das wiederholt sich, wenn schon in etwas andrer Gestalt, im „Friedensfest". Es könnte immerhin noch Zufall sein, denn die „Familie Selicke" und das „Friedensfest" sind im selben Jahre (1890) erschienen, Hauptmanns Stück freilich nach der Aufführung des Dramas von Holz und Schlaf, aber daß ihm dies bei den damaligen guten Beziehungen der Verfasser schon vor der Aufführung bekannt geworden sei, darf man ohne weiteres voraussetzen. Mit voller Sicherheit darf dagegen behauptet werden, daß Hauptmanns drittes Schauspiel, das abermals über ein Jahr erschien, „Einsame Menschen", von Ibsens „Rosmersholm" so stark beeinflußt worden ist, daß man auf den ersten Blick einem ganz andren Autor gegenüber zu stehen meint. Das wirkt nicht der uralte Konflikt des Mannes, der zwischen zwei Frauen steht, der Wahlverwandtschaften-Konflikt, der Ehen sprengt: der ist ein Proteus und kann tausendmal kommen, ohne daß man von einer Ähnlichkeit zu reden brauchte. (Hauptmann hat das Drama „in die Hände derjenigen gelegt, die es

gelebt haben". Und von diesen brauchte nicht einer ein Rosmer, nicht eine eine Rebekka oder Beate zu sein.) Aber der Stimmungsgehalt des Stücks gibt den Ausschlag, die konservativ-pastorale Luft des Vockeratschen Hauses am Müggelsee, und die Ähnlichkeit der Charaktere und ihrer Stellung zu einander. Johannes, der Held, besitzt zwar nicht den milden Seelenadel des Predigersprößlings von Rosmersholm, er ist unruhiger, nervöser, leidenschaftlicher, fahriger, aber in seiner Weise nicht weniger Halbmann und abhängig vom Weibe, das in holderer, anspruchsloserer Gestalt in seine Kreise tritt, als Rebekka West in die Johannes Rosmers, das aber auch desto schneller über sein Leben entscheidet: keine struppige Nihilistin, wenn sie auch ein melancholisches nihilistisches Lied summt, sondern eine ganz weibliche und doch wie Rebekka aufgeklärte und männlich-vorurteilslose Studentin: Anna Mahr. Und das Bündnis der beiden, die mit den gleichen Interessen bald auch die Liebe aneinander kettet, bis die unaufschiebbare Trennung den schwachen Vockerat ins Wasser treibt, reißt auch die dritte ins Verderben: die ergebene, ahnungsvoll-ängstliche junge Frau des Johannes, die der stillen Beate bis zum Verwechseln nachgeartete Käthe, die den gelehrten Mann nicht versteht und vom Manne nicht verstanden wird.

In der Tat lassen sich die beiden Stücke wie Schablonen aufeinanderlegen: sie decken sich in ihren Grundzügen so vollkommen, daß die Abweichungen dagegen belanglos sind. Hier bedarf es zwar nicht der dämonischen Untaten einer über ihre Ufer getretenen elementaren Natur, um ein armes Frauenleben zu zerstören: Anna Mahr kommt der verkannten, duldsamen Käthe sogar mit ehrlicher Freundschaft entgegen. Aber auch sie verfolgt doch beharrlich, vom Zwang ihrer Neigung getrieben, ihren Weg, um ihren „Hannes" von seinem Weibe zu trennen. Nur ein wenig mehr Takt und Festigkeit, und sie hätte der Aufforderung, die improvisierte Gastfreundschaft des Vockerats noch länger und über den zur Abreise festgesetzten Tag hinaus zu genießen, abgelehnt und das letzte große Unglück damit höchstwahrscheinlich verhindert. Aber auch in ihr, die doch eine Spezies des kampfesmutigen Weibes der neuen Generation sein soll, erlangt

die seltsam rasch erwachte Sympathie eine elementare Kraft. Sie sieht zwar endlich ein, daß sie gehen muß, denn schon hat sie, wollend oder nicht, das Gastrecht schnöde mißbraucht; aber dann kommt noch ein letzter und ein allerletzter Abschied, dann wird geweint, geschluchzt, ein Ring zur Erinnerung zurückgelassen, die Lippen finden sich in einem langen inbrünstigen Kuß — und wieder sind alle kräftigeren Vorsätze des schwachmütigen Johannes zerstört. Und die Mahr konnte das voraussehen, denn sie kannte ihn ja. Er glaubt an der Seite seiner Käthe nicht leben zu können und geht in den Tod. Den unabänderlichen Zwang dieses Entschlusses empfinden wir freilich nur dann mit, wenn wir den Mann pathologisch fassen, denn unter gesunden Naturen gelten solche Suggestionen nicht. Johannes Vockerat aber macht den Eindruck eines Dekadenten, eines überreizten, am Willen leidenden Menschen. Wir ständen also wieder vor einem Krankheitsproblem, das zwar interessanter, edler sozusagen und dramatischer ist als der Alkoholismus, der in Hauptmanns ersten Dramen den Willen verderbt und zerstört; die Weite und Freiheit des geistigen Horizonts nimmt es dem Stück jedoch auch hier, und gedrückt und unbehaglich, als müßten wir gebückt durch dunkle, zu niedrige Gänge schreiten, folgen wir dem „Helden" auf seinen unsicheren Wegen.

Woher er sein Übel bekommen? Auf die Vererbungsfrage erhalten wir diesmal keine Antwort. Denn, als gälte es die Lehre, für die Helene Krause sterben muß, gutmütig zu verspotten, stehen die alten Vockerats neben ihrem Sohn: der Vater ein treuherziger, frommer Ehrenmann, der von Liebe und Freundlichkeit überfließt, nach Hauptmanns eigner Schilderung ein „heiteres, naives, lebensfrohes Naturell", die Mutter eine aufrechte, liebenswürdige Matrone, das Herz auf dem rechten Fleck, ein wenig nüchtern, aber eine echte Hausfrau, praktisch und kerngesund. Diese tüchtigen, rechtschaffenen Menschen können für den Willensschaden ihres Kindes unmöglich verantwortlich gemacht werden — das sieht natürlich auch Hauptmann ein. Aber was die Vererbung nicht gesündigt, soll diesmal die Erziehung gefrevelt haben, so will es der Dichter, oder so will es wenigstens Herr

Johannes Vockerat. Denn als der Vater ihn im fünften Akt, kurz vor der Katastrophe, an „Pastor Pfeiffer“ erinnert, seinen „frommen Lehrer und Seelsorger“, bricht der Sohn los: „Erinnere mich nicht an diese Gesellschaft von Schafsköpfen, die mir das Mark aus den Knochen gesogen haben“, und er schreit seine Eltern an „Gebrochen haben sie mich“ . . . „Gebrochen habt ihr mich“ . . „Ihr habt mich nie verstanden und werdet mich nie versteh'n“. Das ist natürlich nichts als haltloses Gerede. Eine auch nur normal gesunde Seele läßt sich sogar durch die orthodoxesten Pfaffen nicht knechten und verderben. Und wir wissen ja, daß Johannes Vockerat schon mit dreizehn Jahren Sekundaner und mit siebzehn Student der Theologie war. Er steht auf dem Boden der Darwinschen Lehre, von Haeckel besitzt er sogar ein Bild mit des Professors Autogramm, und wir nehmen nicht wahr, daß jemand sich bemühte, ihn seiner wissenschaftlichen Überzeugung zelotisch abspenstig zu machen: weder seine guten Eltern, noch der alte Pastor Kollin, der sein Philippchen getauft hat. Insofern hat also Johannes Vockerat für sich selber einzustehen. Er kann sich ja seine Nervosität angearbeitet haben. Oder woher sie nun stamme, jedenfalls ist er in unsren Augen im Sinne des im „Friedensfest“ erklungenen Wortes „ein neuer Mensch“ und nach unsrem praktischen Gefühl, kraft dessen die Menschen überhaupt leben und handeln, sich verpflichten und richten, für seine Taten verantwortlich. Auf einen unwiderstehlichen Zwang würde er sich juristisch und moralisch nicht berufen können, denn daß wir nach der einfachen Logik des Kausalgesetzes nur die Wirkungen früherer Ursachen und somit unfrei und unverantwortlich sind — diese Erkenntnis, die mit dem praktischen Gefühl unsrer Freiheit und Verantwortlichkeit in schroffem Widerspruch steht, würde, wenn man sie zur Norm für das menschliche Tun und Lassen machen wollte, alle Ordnung und mit ihr das Staatsleben, somit alle Errungenschaften der Kultur, also auch der Kunst, auflösen.

Wenn wir gleichwohl Johannes Vockerat als einen Kranken behandeln, der für seine Taten nur zum Teil verantwortlich zu machen ist, dann billigen wir ihm mildernde Umstände zu, die

seine Handlungen aus der moralischen fast nur noch in die ästhetische Betrachtung rücken. Was man andernfalls schlecht nennen müßte, erscheint jetzt nur noch schwächlich, töricht oder widerwärtig. Nicht, daß er, an dessen wissenschaftlichem Lebenswerk seine Angehörigen und Freunde keinen Anteil nehmen, Feuer und Flamme wird, sobald sich ihm in Anna Mahr die gleichgestimmte Seele, der wahlverwandte Geist nähert. Das begreift sich, wenn man seines schwermütigen Seufzers aus dem ersten Akt gedenkt:

„Wenn nur ein Mensch in der weiten Welt etwas für mich übrig hätte. Es braucht ja nicht viel zu sein. 'N klein bissel guter Wille. 'N klein bissel Verständnis für meine Arbeit."

Nicht auch, daß ihn das Gefühl magisch an Anna gebunden hält — denn dergleichen ist stärker als wir, und in diesem Gefühl liegt nichts Unreines. Ganz im Gegenteil! Johannes Vockerat hegt es im reinsten Herzen. Es ist ihm Freundschaft, und „Können denn Mann und Weib nicht auch Freunde sein?" fragt er den Warner, den Maler Braun. Für ihn ist Anna Mahr „die Bedingung seiner Entfaltung", und er ahnt im Gespräche mit ihr „einen neuen, höheren Zustand zwischen Mann und Weib:

„Den wird es geben, später einmal. Nicht das Tierische wird dann mehr die erste Stelle einnehmen, sondern das Menschliche. Das Tier wird dann nicht mehr das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen. Freundschaft, das ist die Basis, auf der sich die Liebe erheben wird. Unlöslich, wundervoll, ein Wunderbaum geradezu. Aber ich ahne noch mehr: noch viel Höheres, Reiches, Freieres . . . ."

So schwärmt er, ganz idealistisch und Rosmerisch unklar, und Anna Mahr hätte ein Recht zu lächeln, denn sie liebt den schwachen, verstiegenen Menschen wirklich und wahrhaftig, und vielleicht täuscht auch er sich über den letzten Grund seines Gefühls, das im Laufe der Handlung erstarkt oder sich doch umbildet wie Rosmers Empfindung für Rebekka West. Doch daraus wird ihm kein Gescheidter einen Vorwurf machen. Sein fortwährendes Schwanken aber macht ihn ästhetisch so unerquicklich. Gegen seine zarte junge Frau, die sich kaum noch vom Kindbett erholt hat, benimmt er sich fast flegelhaft, und ein

Hansnarr wird er, als er es ablehnt, sich von der Höhe seines Gelehrtentums zu den Haushaltsfragen herabzulassen, nicht etwa zu den kleinen nach dem Küchenzettel und dem Strümpfestopfen, sondern nach der Kardinalfrage, wovon überhaupt leben. „Mit Fuhrmannshänden" fährt nach des hochmütigen Herrn Philosophen Meinung das schwächliche Weibchen in seine Ideale, nur weil der Bankier wissen will, welche Aktien er verkaufen soll, denn sonst ist Herr Johannes Vockerat mit Frau, Kind und Gästen morgen ohne Geld. „Aber das Praktische muß doch auch bedacht werden", meint Frau Käthe einfach und bescheiden. Aber ihr Gatte, dem sie eine mühselig zusammengehaspelte Gedankenkette zerrissen hat, ist andrer Meinung: „Meine Arbeit geht vor! Sie kommt zuerst und zu zweit und zu dritt, und dann erst kann meinetwegen das Praktische kommen". Der Tor! Und dabei verdient er keinen Heller, wirft seiner Frau ihre Familieninteressen vor und sagt, roher als man es einem Idealisten zutrauen sollte „Ich bin überhaupt kein Familienvater. Die Hauptsache ist für mich, daß ich das, was in mir ist, herausstelle". Er kommt sich wie Pegasus im Joche vor! Und dabei macht es ihm seine liebevolle Frau so leicht. Sie selber will Geld verdienen, durch Sticken oder Porzellanmalen, vierhundert Taler im Jahre, wenn sie auch zur Unterstützung der russischen Studentin bestimmt wären. Die Gute! Und über tausend Mark hat der Haushalt im Monat verschlungen. Da erschrickt man denn freilich. Und überhaupt: als sein Benehmen das Maß des Erträglichen schon längst überschritten, lenkt der große Mann plötzlich ein, umarmt die Gekränkte „voll Glut und Liebe", behauptet ihr ins Gesicht „Du genügst mir völlig" und bekräftigt die Versicherung durch den Zusatz „Das ist meine heilige Überzeugung". „Schaf", ruft Johannes Vockerat einmal seinem Freunde Braun und dieser seinem Freunde Johannes Vockerat zu. Der letztere hat den wolligen und wohligen Ehrentitel vollauf verdient. Und in den nächsten fünf Minuten sitzt er schon mit seiner Anna im Kahn auf dem Müggelsee.

Noch jämmerlicher zeigt er sich in all seiner Unselbständigkeit und Wandelbarkeit im fünften Akt. Noch eben hat er seine

Eltern angeschrien, der von ihnen angeblich nie Verstandene, durch ihre Liebe Gebrochene. Da hält der rührende Alte ihm eine väterliche Predigt, schlicht und innig. Er mahnt ihn an Käthe, wie sie nachts über seinen Bildern herzbrechend geschluchzt. Die Eltern und Freunde fürchten für ihr Gemüt (die ganze Beate Rosmer!) — und „nach kurzem Kampf" fliegt Johannes in die Arme des Vaters und der Mutter und verspricht ihnen, die Mahr ziehen zu lassen. Fräulein Anna aber kommt um Abschied zu nehmen — und die Eltern sind schon wieder betrogen. Er droht mit dem Selbstmord, wie er es schon oft getan, und fleht das Mädchen um eine Stütze an; sie gewährt sie ihm. „Ich will! ich will!" ruft der abermals Gerettete, d. h. stark sein will er, aushalten und harren auf einen neuen freien Zustand, eine ferne Glückseligkeit — Fräulein Anna Mahr geht, die Lokomotive pfeift, die sie fortträgt, und nach fünf Minuten liegt der Unselige im Müggelsee. Traurig, trostlos! Ein Jammermann! Aber hier lassen uns die sittlichen Gesetze im Stich. Der ehemalige Theologe und spätere philosophische Schriftsteller Johannes Vockerat war krank, willenskrank; und wenn auch nicht bis zur Unverantwortlichkeit — in den Zeitungen wird es doch heißen: in einem Anfall von Geistesstörung suchte er den Tod.

Ob man sich nun aber in dieser Enge wohl fühlt oder nicht — eine reinere Luft als in den Häusern Krause und Scholz weht in dem Landhaus der „Einsamen Menschen" am Müggelsee doch. Die Charakteristik zeigt die Kunst des Verfassers gereifter und feiner als in den groben und häßlichen Typen der vorausgegangenen Schauspiele. Nirgends die Spur einer Verzerrung; wohltuende warmherzige Menschlichkeit in den Gestalten der alten Vockerats, des greisen Predigers, auch der Studentin, echte körnige Derbheit in den niedrigeren Figuren der Amme und der Waschfrau, und wen die Erinnerungen an „Rosmersholm" und die ästhetische Widrigkeit des Helden nicht stören, der erfreut sich „objektiv" vielleicht auch noch an ihm und jedenfalls an der feinen, wohlausgeglichenen Zeichnung seiner armen mißhandelten Frau. Die Technik des Stücks ist der besten neueren Bühnendramen würdig, und wenn es uns auffällt, daß Johannes und

Anna am Schluß des ersten Aktes eine Kahnfahrt mit unheimlicher Eile beginnen und beenden (in einer Zeit, die kaum ausreichen würde, das Boot loszubinden und klar zu machen), so hat uns der Naturalismus selber daran gewöhnt, es mit der Wirklichkeit auf der Bühne ein bißchen genauer zu nehmen. Und wenn die Zeit im Kunstwerk auch immer symbolisch bleiben wird, so gut wie der Raum: man wird nicht mehr wie früher auf dem Theater schon nach einem Glase Wein sofort auch unbesinnlich betrunken. In der Form ist das Drama in seiner Geschlossenheit geradezu ein Protest gegen den Naturalismus; nicht so auch in der Sprache. Und wenn diese sich im Munde der „Einsamen Menschen" höher und weiter schwingt, als im „Friedensfest", so liegt das nur daran, daß wir es hier mit noch gebildeteren, geistig bedeutenderen Personen zu tun haben als dort. Und daß eine Züricher Studentin und der Verfasser eines großen philosophisch-psycho-physiologischen Werkes die Sprache anders handhaben, als die Knechte und Mägde auf einem Bauerngut, versteht sich von selbst. Prinzipiell ist Hauptmann also auf seinem naturalistischen Standpunkt verharrt, konsequenter sogar noch, wenn man genau aufmerkt, als im „Friedensfest". Er schmückt die gesprächige Frau Lehmann mit dem echtesten Berlinisch. „Sieh du, sach'k, wo du wat herkriegen dhust, und denn jaget dir man immer feste durch die Jurgel", so geht ihr, wie sie selbst erzählt, die muntre Rede gegen ihren Mann, der natürlich wieder einmal, wie es bei Hauptmann schon nicht mehr anders sein kann, unter „die Saufbrieder" zu suchen ist. Die Amme redet mit dem Säugling nach Ammenart: „Nu woll'n — wir — in — die — Nauni gehn — in — die Nauni. Ja, ja! wir — geh'n — jetzt — in die Nau — ni, ksss, ksss, ksss" (was denn vermutlich von einem Kitzeln des kindlichen Unterkinns mit dem Zeigefinger der rechten Ammenhand begleitet wird). Aber auch die Gebildeteren behängt er mit den gewohnten kleinen Sprachnachlässigkeiten, deren sich nur die Pretiösen schämen würden. „'Ss ja schon wieder gut, Mama", meint Frau Käthe, „So angenehm schwummrich muß ein' zu Mute werden, so jugenddußlich", Herr Braun. Auch Mutter Vockerat kürzt ein

„nicht“ um sein t, und selbst der große Johannes verfährt nicht anders; sein Vater aber setzt den weggeworfenen Konsonanten dafür vor jedes ja. Seine Rede ist „Tja, tja — nein, nein“, nicht anders. Nur Anna Mahr gibt unsrer Sprache mit all ihren Lauten die ihnen gebührenden Ehren. Und auch das ist wohl bedacht, denn von allen Ausländern sprechen die Russen das korrekteste und zwar ein sehr wohllautendes Deutsch. Es sind die Warzen und Sommersprossen auf den Porträtköpfen naturalistischer Maler, und es wäre nichts dagegen zu sagen, wenn über dem Detail nicht die größeren künstlerischen Aufgaben oft zu kurz kämen, und getrost den Schauspielern hinzuzufügen überlassen bleiben könnte, was mir des dramatischen Dichters nicht so recht würdig zu sein scheint. Indessen wie man will. Es ist eine Frage des Stoffes. Und in einem realistisch angelegten Drama sind solche Kleinigkeiten ganz wohl am Platz; zum mindesten stören sie nicht. Auch hat sich das Publikum schon daran gewöhnt, und ein Teil von denen, die über die Wirklichkeit hinweg nicht zur Wahrheit vordringen können, fordert jetzt bereits, was er vor Jahren noch hohnlachend ablehnte. Und sogar der vornehmsten Kritik ist es mit dem Naturalismus der Hauptmannschen Sprache eigen ergangen. In der „Neuen Freien Presse“ zu Wien, die jetzt auf den Dichter schwört, wurde vor einigen Jahren noch bei der ersten Aufführung der „Einsamen Menschen“ die harmlos derbe Wendung „Auf die pfeif' ich“ mit Entrüstung zurückgewiesen, weil sie der hohen Traditionen des Burgtheaters spotte. Und derselbe impressionistische Berichterstatter, der ein gescheidter Mann und ein geistreicher Feuilletonist ist, ärgerte sich über das Getier, das den Frühstückstisch im zweiten Akt umsummt: eine Biene und eine Wespe, die für unkünstlerische hors d'œuvre oder etwas dergleichen erklärt wurden. Gewiß sind sie das, denn mit dem Drama haben sie nichts zu tun. Ihr Erscheinen könnte trotz alledem das Verhalten der Menschen charakteristisch darlegen — aber auch das geschieht nicht. Für deren Handeln wie für den Plan des Stücks sind sie belanglos, leere Intermezzi, Zufälligkeiten, die den Gang des Dialogs unnötig unterbrechen. In einem Drama großen Stils,

im „König Lear“, in der „Iphigenie“, im „Wallenstein“ wären sie läppisch, und doch erstreckt sich ihr Geschlecht von Britannien bis nach Böhmen und zur tauriſchen Halbinsel. Jener Referent erkannte also das unkünstlerische Wesen jener Sumser sehr richtig, und es spricht für sein Feingefühl, daß er sie von einer Stätte, die der Pflege der edelsten Kunst geweiht ist, prinzipiell verbannt wissen wollte. Wohin aber würde man mit solcher Strenge kommen? Ein gemeinsames Frühstück ist ein Genrebildchen, und in Landhäusern fehlen Bienen und Wespen dabei nie. Gar so ängstlich ist überdies das Hofburgtheater mit seinem Repertoire früher auch nicht gewesen, und es hat recht daran getan, sich vor Hauptmann trotz seiner Insekten nicht zu verschließen. Darüber sind ja aber unterdessen einige Jahre vergangen; auch dem Kritiker werden die guten Tierchen jetzt harmlos erscheinen, und auf ihre Angreifer „pfeift“ er heutzutage vermutlich selber. Lehrreich aber und wertvoll bleibt jene Kritik darum doch. Sie stellt in ihrer Weise die Grenzlinien zwischen Naturalismus und Kunst fest. Würde Gerhart Hauptmann je noch einmal von den naturalistischen Zufälligkeiten zum reinen künstlerischen Gesetz vordringen? oder besser noch: würde er den künstlerischen Kern seiner Schöpfungen von ihrer struppigen und stachlichen Schale einmal ganz befreien können?

Einstweilen hatten die „Einsamen Menschen“ wenigstens den Beweis erbracht, daß Hauptmann nicht nur für die Sphäre der „Freien Bühnen“ zu schreiben vermochte. Sie waren salonfähig und vermittelten auch dem Durchschnitts-Theaterpublikum die Bekanntschaft des bedeutenden Mannes. Bei denen, die in den theatralischen Formen etwas andres als lügnerische Kunstgriffe, nämlich die in organischer Entwicklung mit dem dramatischen Kern erwachsenden Schalen der Handlung sehen, empfahlen sie das Kompositionstalent ihres Autors. Und nur die Sorge blieb zurück, ob seine Begabung, von den literarischen Kämpfen unverwirrt, sich in aufsteigender Linie entwickeln, vor allem aber, ob sie sich als urwüchsig ausweisen würde. Denn das war noch nicht zu ersehen. Die auffallende Abhängigkeit der „Einsamen Menschen“ von Ibsens „Rosmersholm“ erweckte berechtigte Zweifel

daran. Und in den beiden Trinkerstücken lag zwar wie in der Tragödie von Johannes Vockerat die Treffsicherheit des Autors in der Zeichnung charakteristischer Menschenköpfe so klar zutage, daß nur ein Blinder oder ein Übelwollender sie verkennen könnte, aber hinter der Objektivität seiner dramatischen Darstellung verschwand der Autor fast völlig. Noch spürte man ihm den eignen Stil, das ausgeprägte Selbst nicht ab. War dies Verschwinden hinter seinen Gestalten ein Vorzug? War es ein Mangel seiner Persönlichkeit, die sich nicht genügend durch und neben seinen Menschen zur Geltung zu bringen vermochte und hinter fremden Vorbildern wie hinter den Bildern seiner dramatischen Personen verschwand? Das mußte die Zukunft lehren. Und mit Spannung sah die literarisch interessierte Welt fortan jedem neuen Werk von Gerhart Hauptmann entgegen. Die deutsche Literatur, die durch lange Jahre von dem Geschmack der Frauen und den Bedürfnissen der Weihnachtstische beherrscht war, fiel wieder den Männern anheim. Noch trug sie ein unreifes, überherbes, aber sie trug ein männliches Antlitz. Viele schreckte es ab. Aber aus der rohen Überkraft würde sich, so hofften die Gläubigen, das gesunde, vollkommene Menschenbild entwickeln. Andre hielten den Arzt, der seine Lust darin findet, sich mit Krankheitsproblemen zu beschäftigen, selber für krank. Die fanatischesten Anhänger und Gegner waren mit ihrem Urteil längst fertig. Ein „Hosianna" hier, ein „Kreuzige" dort. Dem Vielumworbenen und -Verfemten aber gefiel es, beide zu täuschen.

Im Jahre 1892 erschienen „Die Weber". Der in die Abgründe des menschlichen Lebens gerichtete Blick fand in dem trostlosen Elend der Ärmsten der Armen, die in den vierziger Jahren, vom Hunger entnervt, ihre Ketten vergebens zu brechen sich mühten, neue, übersatte Weide. Die Weber im Eulengebirge sind die „Helden" (ein bittrer Name für ihre ausgemergelten Leidgestalten), Klaschbach, Peterswaldau und Langenbilau der Kampfplatz, auf dem die „Rebellion", die wohl nie und nirgend mit so erbarmungswürdigen Zügen ihr Haupt erhoben, sich rasch verblutete. Eine persönliche Beziehung zu der großen Not schärfte des Dichters Blick noch und brachte sein Blut in lebhaftere

Wallung: sein eigner Großvater hatte in jungen Jahren selber am Webstuhl gesessen und am eignen Leibe erfahren, was die Baumert, Anforge und Hilfe vor unsren Augen leiden. Die uralte Frage, die sich in vergangenen Jahrhunderten nur versteckt hielt und die uns heutzutage aus allen Gassen entgegenschallt, die soziale, lag selbstverständlich auch Hauptmann in den Ohren, wie jedem ernsten Menschen von Herz und Kopf. Das Leben unsrer Tage, dem der Dichter mit Vorliebe in den dunkelsten Winkeln nachspürte, berührte sich mit der furchtbaren Bewegung der armen Webersleute nur allzunahe. Und so kam alles zusammen, ihn zum Werk zu drängen: das angeerbte Interesse an dem Stoff, den er gleichsam in seinen eignen Adern spürte, die ihm angeborene Richtung auf die Entartungen in Staat und Individuum, die „Modernität" der Frage; und rasch, wie die Saat der Drachenzähne Medeas, wuchs ihm unter den Händen das Werk.

Man weiß, wie man es in den Kämpfen unserer Tage ausgenutzt hat. Die törichten Polizeiverbote, die gewohnheitsgemäß kurze Zeit, nachdem sie erlassen worden, auch schon wieder zurückgenommen wurden, lenkten aller Augen auf das „gefährliche" Stück. Die Sozialdemokratie machte es mit Jubel zur Brandfackel und sah mit begreiflicher Schadenfreude, wie der Feuerschein die Neugierigen in hellen Scharen zusammenlockte. Bei den zahlreichen Aufführungen im Berliner „Deutschen Theater" saßen die Philipp Egalités der haute finance im Balkon des ersten Ranges und applaudierten wütend, wenn der entfesselte Grimm der Unterdrückten sich in der Zertrümmerung des Dreißigerschen Mobiliars Luft machte. Der Verfasser ließ sich die tumultuarischen Wirkungen seiner Schöpfungen gern gefallen und widersprach auch nur ganz leise, oder gar nicht, wenn die Sozialdemokraten ihn mit Haut und Haaren für sich in Anspruch nahmen. Und es war nicht schwer zu sehen, daß die großen Erfolge des Stückes auf künstlerische Gründe nicht zurückzuführen waren. Es war eine „Aktualität" geworden (wie das schlechte Wort lautet), ein Partei-Pamphlet. Und vom Parteistandpunkt schätzte man es ab; von daher kamen ihm Segenswünsche und

Flüche und alle Verkennungen zu seinen Gunsten und Ungunsten. Ich glaube, die Literatur aller Völker kennt kein zweites Werk (etwa Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro" ausgenommen), das seine Wirkung weniger künstlerischen Eigenschaften verdankt und das mit unkünstlerischem Maßstab gemessen worden wäre als Hauptmanns „Weber".

Vergebens wandten einige nüchterne Köpfe gegen den Einfluß, den das Stück um seiner „Zeitgemäßheit" willen erlangte, ein, daß die Verhältnisse im Eulengebirge in den vierziger Jahren ganz anders gelegen hätten als die der Arbeiter von heute, daß man darum auch sehr unweise handle, die „Weber" zu verbieten, die eben nur ein stofflich längst überholtes „Zeitbild" seien. Gewiß, unweise waren diese Verbote auf jeden Fall, besonders weil man sie nachher zurücknahm, aber unweise war es auch, so ganz zu verkennen, worin die Ähnlichkeit von heute und damals besteht, und wie sich einem Dichter die soziale Frage für seine Kunst einzig und allein darstellen kann. Der Sozialismus gehört in das Gebiet der Nationalökonomie und berührt sich nur ganz beiläufig mit der Politik. Man kann leidenschaftslos für eine seiner Schattierungen eintreten, wie für jede beliebige Theorie sonst. Aber in den Händen der Sozialdemokratie sind seine Fragen rote Fahnen geworden. In ihrem Bereich kämpfen die Leidenschaften den wilden, gehässigen Kampf. Was einzelne sündigen, wird der „Gesellschaft" zur Last gelegt, die doch ein historisches Produkt ist wie die Sozialdemokratie selbst. Ohne Zweifel gibt es heutzutage keine solchen Hungerlöhne mehr wie sie die Dreißigerschen (oder nach dem Original: die Zwanzigerschen) Weber erhielten — aber Ausbeuter und Ausgebeutete gibt es immer noch, und für die Opfer gewissen- und herzloser Spekulationen einzutreten, das ist heutzutage noch eines Dichters und Dramatikers Sache, wie sie es damals war. Freiligrath, der seinen bleichen Knaben nach dem Schutzgeist des Gebirges, nach Rübezahl schreien läßt, und der Thomas Hoods herrliches Lied vom Hemde übersetzte, hat darin nicht anders empfunden als Hauptmann, da er die „Weber" schrieb: dort steckt die Ähnlichkeit, und auf sie kommt es an. Mit der Nationalökonomie und der

Finanzwissenschaft hat die Kunst gar nichts, und mit der Politik auch nur sehr, sehr wenig zu tun. Aber aus den sozialen Verhältnissen von damals und heute erheben sich Fragen, die den Menschen in uns angehen, und es wäre eine Schande für den Dichter, wenn er sie nicht hörte. Für ihn handelt es sich bei dem Weberelend der vierziger Jahre und der Sozialdemokratie von heute nur um Not und Überfluß, um die Hoffart der Unterdrücker und die Seufzer der Unterdrückten, um das Recht zum Leben, das den Menschen in grausamster Weise verkümmert wird, um den redlichen Fleiß, der doch verhungern muß. Man mag die Mittel, mit denen die Weber schließlich selber nach ihren Rechten langten, verwerfen und die Hetze der sozialdemokratischen Presse gegen die Gesellschaft brandmarken, wie man will — so lange sie in ihren Anklagen auch nur ein Körnchen von Recht haben, werden sie allen mitfühlenden Menschen das Blut in Bewegung bringen und das Herz der Dichter und Dramatiker leidenschaftlich entzünden: die Wissenschaft, die Statistik mag dazu sagen, was sie will. Und da sollten die „Weber" nicht modern sein? Da konnte man seine Augen gegen ihre schürende Wirkung verschließen? Die Polizei, die sie verbot, hätte also von ihrem Standpunkt keineswegs unrecht gehabt, wenn nicht die Erfahrung sie darüber hätte belehren müssen, daß solch' gewaltsame Unterdrückungen Übel nur schlimmer machen. Der Sozialdemokratie aber war es nicht zu verdenken, daß sie die Aufführung des gefährlichen Stücks überall durchzusetzen sich eifrig und erfolgreich bemühte. Und wenn die Historiker nun wiederum nachzuweisen versuchten, Hauptmann habe in der Schilderung des Weberelends unerhört übertrieben: das verfing nicht. Das grelle Thema forderte grelle Farben, und die Gegensätze verschärfen sich in der Schmiede des Dramatikers stets. Er spitzt sie zu. Das ist sein Recht. Alle Kunst „übertreibt" für den prosaischen Sinn.

Und dabei fragt es sich noch sehr, ob Hauptmann nicht, wie es seine Weise ist, auch hier der Wirklichkeit genau nachgezeichnet hat. Sein Farbenauftrag ist allerdings so kraß wie möglich, und der erste Akt schmeckt wirklich stark nach Tendenz. Nicht die Schilderung der armen Weiber und Männer, die für ihre

Webe ein paar lumpige Silberlinge einstreichen, vergebens nach einem Draufgeld jammern und vor ihrem Brotherrn noch in trauriger Demut kriechen, nicht einmal die Ohnmacht des armen Jungen, der vor Entkräftung zusammenbricht — aber mußte Monsieur Dreißiger wirklich der schwefelgelbe Schuft sein, der den Seufzerhauch des Kindes „Mich hungert" nicht zu verstehen vorgibt, trotzdem ihm das entsetzliche Bekenntnis selber das Blut aus den Wangen getrieben hat? Regte sich ihm so gar nichts im Herzen, daß er über den Fall wie über ein gleichgültiges Zwischenspiel hinwegeilen und seine Arbeiter noch mit einer pathetischen Rede haranguieren darf, in der er sich als den Segenspender selber beweihräuchert und von den Webern die Rolle des Chorus heißt: „Ja, Herr Dreißiger"? Mußten seine Angestellten, der Expedient Pfeifer, der Kassier Neumann durchaus so zynisch-fühllos sein, wie sie es sind, und mußte sogar der kleine Lehrling frech in den Spottvers einstimmen „Die Leineweber haben alle Jahr ein Kind"? Da fehlen ein paar feinere Mitteltöne, mit denen Hauptmann auch später im Dreißigerschen Umkreis gekargt hat — denn die mitfühlenden Worte des arbeiterfreundlichen Kandidaten und Hauslehrers, den der Fabrikherr ganz so brutal abfertigt wie sein Pfeifer die Weber, reichen dazu nicht aus. Und doch hat Hauptmann in das Schwarz und Grau der Webersphäre so viel Schattierungen zu bringen verstanden, ohne doch den Grundton je zu schädigen! Der alte Baumert, den das Weberlied zum Berserker umschafft, ist ein andrer als der Häusler Ansorge, der von der jähen Umwälzung der Dinge fast verrückt wird; der dreiste Bäcker, der geborene Revolutionär, der seinen Rechten nichts vergibt, ein anderer als der protzenhafte Reservist, der im Zivilstand nichts getaugt, bei den Soldaten es jedoch zu Ehren gebracht hat und der es nun im Gefühl seiner entfesselten Kraft einmal mit dem Rebellieren versucht. Psychologisch steht dieser Moritz Jäger zwar nicht ganz fest, denn die geborenen Radaumacher pflegen sich auch beim Militär nicht unter das Joch zu ducken, und anderseits: wer es zum Gefreiten oder Unteroffizier bringt, der lernt den bunten Rock lieben und macht mit den Zivilisten nicht so leicht gemeine Sache. Es

sei jedoch! Auch in diesen Kreisen geht das Elend in furchtbarster und ekelhaftester Gestalt um. Das arme Weib, die Heinrich, die sich mit ihren armen Würmern (neun an der Zahl! den Kindern eines epileptischen Mannes!) wie ein Vieh erhält — nährt kann man kaum sagen! Der geschlachtete Hund, den der Magen des hungrigen Baumert nicht mehr zu verarbeiten mag! Das sind Dinge, die sich im Drama höchstens durch die Wahrheit rechtfertigen lassen — denn hier ist die Grenze der Kunst. Aber wirklich ist leider auch diese härteste Not! wirklich auch die bejammernswerte Alte, die halb verblödet am Spulrad hockt und über deren verfallenen Leib die untergehende Sonne noch wie zum Hohn ihren Purpur breitet: „Der alten Frau leuchtet der warme Hauch voll über Gesicht, Hals und Brust: ein Gesicht, abgemagert zum Skelett, mit Falten und Runzeln in einer blutlosen Haut, mit versunkenen Augen, die durch Wollstaub, Rauch und Arbeit bei Licht entzündlich gerötet und wässrig sind — einen langen Kropfhals mit Falten und Sehnen, eine eingefallene, mit verschossenen Tüchern und Lappen verpackte Brust.“ Das und anderes, auch die wilden Szenen in der Schenke mit dem rabiaten Schmied Willig und dem oppotunistischen Tischler Wiegand, dem Wirtstöchterchen und dem galanten Reisenden, sind mit geringen Ausnahmen in ihrer trostlosen Häßlichkeit von großer Eindringlichkeit, weit weniger künstlerisch jedoch als stofflich packend, Teile eines in dramatischer Form verfaßten Weber-Epos, bloße Bilder — aber wo bleibt das Drama?

Es fehlt nicht ganz, aber von seinem Wesen ist viel zu wenig in dem Werk, denn das Schreien und Lärmen, das Fensterneinwerfen und Spiegelzertrümmern, wenn es auch noch so sehr rasselt und klirrt, ist noch lange nicht dramatisch. Alle Konzentration fehlt, und da Hauptmann keinen überragenden Führer in die Mitte der Bewegung gestellt hat, muß die ganze Weberbevölkerung nach dem Muster des „Wilhelm Tell“ der Held sein. Daran haben wir uns nach Schillers Vorgang nun zwar gewöhnt, aber ein gutes Vorbild ist der „Tell“ nicht, und Schiller hat darin doch immerhin noch eine Reihe kleiner, ein jedes für sich höchst wirkungsvoller Dramen und Dramensplitter zum

ganzen verbunden, während die „Weber“ eben nur ein Epen-Bündel sind und — mit Ausnahme der Schlußszene — bleiben. Bei Hauptmann müssen wir uns damit begnügen, die Weber als eine Einheit aufzufassen und das Überspringen der Funken von einem Akt zum andren zu verfolgen, bis es allerorten lichterloh brennt. Und diese Wirkung ist allerdings erreicht — nur daß sie der eines wirklichen in sich geschlossenen Dramas nicht entfernt gleichkommt. Das „Flüstern und Murren“, womit der erste Akt schließt, wird im zweiten Akt schon zu wütender Rede: der Reservist Moritz Jäger liest das „Blutgericht“ vor, und nachdem seine Schnapsflasche tüchtig gekreist hat, schüttelt der Grimm selbst die kontrakten Alten. „Ihr Schurken all, ihr Satansbrut“ stammelt Vater Baumert „in deliranter Raserei“, und aus dem am ganzen Leibe zitternden Ansorge bricht es hervor: „Und das muß anderscher wer'n, sprech ich, jetzt uf der Stelle. Mir leiden's nimehr!“ In dem Welzelschen Schankzimmer des dritten Aktes wird es noch bedrohlicher. Der Allerweltsschwätzer, der Geschäftsreisende muß sich vor den ausfallenden Worten der jüngeren Weber ins Honoratiorenstübchen zurückziehen, das Gespräch wird zum „Zungenreden“, der Gendarm entgeht kaum noch den Handgreiflichkeiten des Schmieds, und der Vortrag des Weberliedes im Munde eines einzelnen schwillt jetzt zum gemeinsamen Gesang an. So ziehen sie fort bis vor Dreißigers Haus. Aus den Worten werden Taten, die Tür des Herrenhauses wird gesprengt, den leis und schüchtern Eintretenden wächst von Sekunde zu Sekunde der Mut; die Männer suchen den Fabrikanten, sie suchen Pfeifer, sie wollen Blut, und da sie das „Dreißicherviehch“ nicht finden — „arm soll a wer'n“, und nun geht es ans Demolieren. Das gibt sich im Original ungleich feiner — wenn das Wort für dieses Stadium der Empörung noch zulässig ist — als auf der Bühne, wo die Menge ihr Zerstörungswerk, kaum daß sie ins Zimmer gedrungen, sogleich auch beginnt und unter heillosem Spektakel fortsetzt, bis das Fallen des Vorhangs ihm ein Ende bereitet. Auf dem Theater wirkt das unfehlbar schon um des elementaren Schwunges willen, der allen Massenbewegungen innewohnt. Wie muß es gar bei denen wirken, die

die Sache der Weber mit ihrer eignen vermengen! Aber die Kunst hat dabei nicht viel zu tun. Die einen applaudieren, weil sie Partei sind. Die andren packt die Dramatik der Fäuste, der Lungen und Kehlen, und das ist die unkünstlerischeste und roheste von allen.

Von Peterswaldau soll es nach Langenbielau gehen, „zu Dittrichen, der die mechanischen Webstühle hat", denn „das ganze Elend kommt von den Fabriken". Und da reißt nun das dünne dramatische Fädchen, das die vier Akte noch zusammenhielt, merkwürdig genug, plötzlich ganz ab. Wir spüren nur, daß der Aufruhr sich wirklich weiter gewälzt hat, wir wissen, daß das Militär herbeikommandiert ist, wir hören seine Salven krachen — dann ist es mit einemmale aus und still, und mit einer Frage, wie auch Ibsen es zu tun liebt, entläßt uns der Verfasser. Dafür machen wir die interessante Beobachtung, daß der fünfte Akt, der sich im Hinblick auf das Ganze nur als ein Anhängsel zu den vorausgegangenen vier Akten darstellt, für sich genommen ein selbstständiges kleines Drama ist, das uns psychologisch und künstlerisch mehr gibt als das ganze Hungerelend und alles Schreien und Lärmen von vorhin zusammen. Wir blicken in das Stübchen des alten Webers Hilse. Der Mann ist in seinem Äußern in nichts von den andren unterschieden, die wir kennen gelernt haben, „Veteran, einarmig, spitznasig, von fahler Gesichtsfarbe, zittrig, scheinbar nur Haut, Knochen und Sehnen, und hat die tiefliegenden, charakteristischen, gleichsam wunden Weberaugen". Aber er ist eine fromme, gläubige Seele. Wir sehen ihn bei der Morgenandacht mit seiner alten blinden und fast tauben Frau, mit Sohn und Schwiegertochter, und hören ihn den Herrgott preisen und um Geduld anflehen, „wenn wir Menschen ja manchmal kleenmiedig wer'n under deiner Zuchtrute". In dies weltfremde Idyll der Not bringt nun die Kunde von dem Sturm auf Dreißigers Fabrik, das Enkelkind bringt aus Peterswaldau einen silbernen Eßlöffel heim, den sie dort, vor Dreißigers Hause, gefunden — das heilige Entsetzen packt den Alten; des Mädchens Vater, sein Sohn Gottlieb, muß sogleich fort mit dem „Satanslessel" auf die Kanzlei, und er geht, gut und willig, wie er ist:

„Se sollten's nich iebel nehmen, aso a Kind hätte halt doch noch nich aso's Verständnis davon". Bald aber kommt er erregt zurück; er hat die Empörer gesehen, mit Bohnenstangen und Hacken, und bald dringen sie selber in Hilses Haus, Baumert, Bäcker, Jäger und ihre Kumpane, und zerren an dem Alten herum. Der aber bleibt fest und unerschütterlich bei seinem Glauben und dem, was er für seine Pflicht hält. Allen Warnungen zum Trotz behält er seinen Platz am Fenster, während draußen die Kugeln pfeifen, und läßt sich in seiner Arbeit nicht stören. „Hie hat mich mei' himmlischer Vater hergesetzt. Gell, Mutter? Hie bleiben mer sitzen und tun, was mer schuldig sein, und wenn der ganze Schnee verbrennt."

In dem Herzen seiner Kinder hat aber unterdessen das Feuer Nahrung gefunden. Die erste, die es ergreift, ist seines Sohnes Frau. Gegen den vor Wut über ihre ruchlosen Reden bebenden Alten wendet sie sich mit dem leidenschaftlichsten Pathos, das Hauptmann je angeschlagen.

„Mit Euren bigotten Räden . . . Dadervon da is mir o noch nich amal a Kind satt gewor'n. Derwegen ha'n se gelegen alle viere in Unflat und Lumpen. Da wurd ooch noch nich amal a eenzichtes Winderle trocken. Ich will 'ne Mutter sein, daß D's weeßt! und deswegen, daß D's weeßt, winsch ich a Fabrikanten de Helle und de Pest in a Rachen 'nein. Ich bin ebens 'ne Mutter. — Erhält ma' woll so a Wirml?! Ich hab mehr geflennt wie Odem geholt von dem Augenblicke an, wo aso a Hiperle uf de Welt kann, bis d'r Tod und erbarmte sich drieber. Ihr habt Euch an' Teiwel gescheert. Ihr habt gebet't und gesungen, und ich hab' m'r de Fiesse bluttig gelaufen nach ee'n eenzichten Negel Puttermich. Wie viel hundert Nächte hab ich mir a Kopp zerklaubt, wie ich ock und kennte so a Kindl ock a eenzich Mal um a Kirchhof 'rumpaschen. Was hat so a Kindl verbrochen, hä? und muß so a elendigliches Ende nehmen — und drieben bei Dittrichen, da wer'n se in Wein gebadt und mit Milch gewaschen. Nee, Nee! wenn's hie losgeht — ni zehn Pferde soll'n mich zuricke halten. Und das sag ich: stirmen se Dittrichens Gebäude — ich bin de erschte — und Gnade jeden, der mich will abhalten. — Ich hab's satt, aso viel steht feste."

In dem Schwung dieser Worte finde ich denn doch etwas mehr als naturalistische Wirklichkeitsnachahmung. Kann sein, daß ein-

mal ein armes getretenes Weberweib so redet, mit so großen Atemzügen, so mitreißend, so — ja, so melodisch, trotz der Dialektfetzen, die Hauptmann aus dem schlesischen Original der „Waber" (die ich nur mühevoll und ohne Genuß zu lesen vermag) in die „Übertragung", also in die „Weber" aufgenommen. Ich meine, es seien ihrer immer noch genug, und denke, daß die Poesie nicht nur für die ungebildeten Landsleute der Dichter auf der Welt ist. Oder steigt die zitierte Stelle auch nur um ein Atom an Wert, wenn es heißt:

> „Mit eura bigotta Räda . . . . . dodervorne do is mer o no ni amool a Kind sat geworn. Derwegen han se gelahn, alle viere ei Unsloot und Lumpa. Da wurd no ni amool a enzicht Winderla treuche. Ich will an Mutter sein, daß wißt! und derwegen, daß wißt, winsch ich a Fabrikanta de Helle nn de Pest ei a Racha nei." usw. usw.

Und selbst durch die schlesische Urgestalt, deren Echtheit dem Autor ohne Bedenken geglaubt werden soll, spüre ich einen unnaturalistischen Hauch wehen: den reineren und freieren der Kunst.

Der regt sich auch in der langsam vorbereiteten Steigerung, mit der der junge Gottlieb Hilse, der Gatte dieser großartigen Rächerin ihrer Mutterschmerzen, der Sache seiner Kameraden zugeführt wird. Zuerst beherrscht ihn noch ganz der milde, fromme Wille des Vaters. Eilig und eifrig hat er den gefundenen Silberlöffel aufs Amt getragen, damit man nur nicht glaube, er habe Gemeinschaft mit den Landfriedensbrechern und Mordbrennern. Aber schon aus seiner Erzählung von den Empörerrotten, die das Dorf durchziehen, und den Reden seines Paten Baumert, daß jetzt ein jeder zum Sonntag ein halbes Pfund Fleisch haben solle, und an allen heiligen Tagen eine Blutwurst mit Kraut, spricht eine stark schwellende freudige Erregung. Noch redet der Alte sie zur Ruhe, aber auf die himmlischen Entschädigungen, die der Vater dem Sohne verheißt, murmelt dieser doch schon „Wer weeß, was kommt, wenn eens tot is? Gesehn hat's keener". Aber er setzt sich nach kurzem Kampf doch wieder an die Arbeit und koramiert den Weberburschen kräftig, der von dem alten Hilse wie von einem halb kindischen Narren redet. Da stürmt seine Luise ins Haus: „Wo hätt' ich an Mann? Ich hab' gar keen'n

Mann", der alte wilde Wittig stürzt mit Hurra zu neuem Kampf hinaus — und Gottlieb Hilse prüft „bewußtlos" die Schneide einer Axt, die er hinterm Ofen hervorgeholt. „Laß du die Axt liegen," warnt der Vater — „Wer soll den Holz kleene machen?" Da krachen die Salven. Das kleine Enkelkind steckt den lachenden Kopf ins Fenster — sie hat die Kämpfer fallen und bluten sehen. Man trägt einen Verwundeten ins Haus. Man hört Angstgekreisch und Gebrüll. „Se laden wieder" ruft es von der Flur. Da rennt Gottlieb Hilse nach der Axt. „Soll mir mei' Weib verschoss'n werd'n? Das soll nich gescheh'n! — Ufgepaßt, jetzt komm' ich!" Und damit stürmt er fort. Das ist Entwicklung. So keimen und wachsen Vorsätze. So setzen sie sich vor unsren Augen in Taten um. So werden wir selber in den Konflikt mit hinein- und fortgerissen. Dem kleinen Hilse-Drama macht die Kugel ein Ende, die den gottergebenen Alten gleich darauf vom Webstuhl niederstreckt. Das Weberdrama aber bleibt unvollendet. Und es hätte so leicht zum Abschluß gebracht werden können. So leicht und so tragisch wie später Hauptmanns „Florian Geyer". Denn die Übermacht des Militärs stampft die Empörung schließlich doch zu Boden; der Notschrei der Armen bleibt unerhört. Im Stück sehen wir noch, wie das arglose Mielchen zu dem schon stummen „Großvaterle" tritt und ihm erzählt, daß sie die Soldaten zum Dorfe hinaustreiben. „Se haben Dittrichens Haus gestirmt, se machen's also als wie drieben bei Dreißigern." Dann erschrickt das Kind vor dem Gespenst des Todes und die alte Mutter Hilse ruft: „Nu mach ock, Mann, und sprich a Wort, 's kann een'n ja or'ntlich Angst werd'n." Damit fällt der Vorhang.

Oder wäre das Ende des alten Hilse etwa doch auch das Ende des Stücks? Träte hier die eigne Persönlichkeit des Autors stärker hervor, anstatt hinter den dramatischen Personen und Begebnissen „objektiv" zu verschwinden (wobei freilich immer eine Selbsttäuschung mit unterläuft, denn eine völlige Objektivität kann es gar nicht geben, und das Unpersönliche der Darstellung wird für die Totalwirkung eines Dramas zur Gefahr der Farb- und Interesselosigkeit), wüßte man also z. B., daß er ein zynischer

Materialist wäre, dann könnte der Schluß nur einen einzigen Sinn haben, den: deine Gottesfurcht, mein lieber alter Hilse, ist ein Wahn und wird durch die Kugel, die sich gerade in dein Fenster verirren mußte, glänzend zu schanden gemacht. Man könnte aber auch noch etwas mehr aus dem Schluß heraushören, eine Anklage gegen die Gottheit nämlich, und dann würde er einen Verzicht auf jede Hoffnung bedeuten: Es gibt keinen höchsten Richter, bei dem die Unterdrückten Recht finden könnten. Oder hätte man den Schluß gar dahin zu deuten: diejenigen, die kleinmütig an der eigenen Kraft verzagen, müssen hinweg; Hilse hat unrecht, darum stirbt er, und mit denen, die den Soldaten die Brust bieten, ist das Recht und wird der Sieg sein — der Sieg nämlich, den das Kind in der Schlußszene verkündet? Aber wir wissen nur allzu gut, daß diesem Sieg bald die Niederlage und binnen kurzem die völlige Unterwerfung der Aufrührerischen folgte. Lauter Möglichkeiten und nirgends eine zuverlässige Auskunft. Irgend eine Bedeutung muß der Schluß aber doch haben, wenn wir nicht auf den blanken Unsinn geraten sollen. Ist er im Leben der Wirklichkeit ein bloßer Zufall, dann ist er das nicht auch für den Autor, denn dieser hat diesen „Zufall" ja gewollt, er hat ihn, wie es in seiner Macht stand, planvoll selber herbeigeführt. Hätte er die Kugel nur irgend ein beliebiges Zufallsspiel treiben lassen wollen, dann hätte sie auch das kleine Mielchen oder die Großmutter treffen oder in den Fensterpfosten einschlagen können. Kugeln sind doch noch etwas andres, als die Bienen und Wespen der „Einsamen Menschen", und auch jene hat Hauptmann nicht überall nach Gefallen herumfliegen lassen. In der Szene, da Anna Mahr von Dr. Johannes Vockerat den letzten Abschied nimmt, würden sie vermutlich auch ihn gestört haben. Hier also versagt der Naturalismus völlig. So gut wie Shakespeare die Zufälle gewollt hat, die Hamlets Fahrt nach England unterbrechen und ihn nach Dänemark zurückführen, so gut wie Calderon einen feindlichen Pfeil in das Herz der lustigen Person lenkt, so gut muß selbstverständlich auch der naturalistische Hauptmann der Flintenkugel sein Ziel setzen, wenn nicht der Boden unter unsren Füßen schwinden und wir ganz im Leeren

taumeln sollen. Irgend etwas hat Hauptmann mit dem Schuß gewollt — selbstverständlich. Und es ist nicht unsre Schuld, wenn wir auch inbezug auf die gesamte Weberbewegung nicht wissen was. Für die Tragödie des Hauses Hilse aber bleibt doch wohl kein andrer Ausweg, als in dem Tode des alten Gottesmannes das bitter-tragische Urteil über diejenigen zu erblicken, die tatenlos auf den Himmel harren. Und daraus blitzt zugleich etwas wie ein Schimmer von Hoffnung und eine Mahnung an die Kämpfer: widersteht dem Unrecht und der Gewalt, einmal kommt der Tag der gerechten Ernte doch. Wie der alte Hilse tat und glaubte, sollten nach Luthers Willen auch die Bauern tun. „Kreuz, Kreuz, Leid, Leid" sollte ihr und aller Christen Spruch sein, denn das Reich Gottes sei nicht von dieser Welt. Aber freilich: wie lange sollte die Hoffnung währen? Die blassen Hungerleider des Eulengebirges wurden niederkartätscht, Florian Geyer fiel wie ein Edelwild unter den Händen der adligen Wildschützen, und unter grausamen Martern endeten die Führer des Bauernkrieges. Auch Hauptmann hätte mit seinen Webern das historische Ende machen sollen. Das wäre klarer und — dramatischer gewesen.

Was mag den Dichter gereizt haben, ein paar Jahre später (1895), nachdem er inzwischen den „Crampton", „Hanneles Himmelfahrt" und den „Biberpelz" hatte erscheinen lassen, auch die großartige und erschütternde Vorläuferin der Weberbewegung, die Empörung der Bauern gegen ihre weltlichen und geistlichen Herren dramatisch zu bezwingen: also eben den Bauernkrieg? Es läßt sich kaum auf andre als künstlerische Gründe raten. Das große Aufsehen, das die „Weber" erregten, war doch (und das konnte Hauptmann nicht entgehen) zum größten Teil auf ihren aktuellen Charakter zurückzuführen, denn das Jahr 1844 liegt unsrer Zeit nicht so fern, und Lohnfragen sind eben „modern". Zwar kann man auch im Bauernkrieg zahlreiche Parallelen mit der heutigen Sozialdemokratie entdecken, aber sie drängen sich nicht so auf. Der Stoff ließ dem „Künstler" in dem „Naturalisten" freieren Raum, er forderte eine größere Konzentration, insofern er es ihm ermöglichte, einen alle andern überragenden Mann an

die Spitze der großen Bewegung zu stellen; er zwang ihn somit zu gedrungenerer dramatischer Darstellung. Und ein Held wie Florian Geyer mußte einen bedeutenden Menschenbildner allein schon dämonisch locken, auch wenn die Geknechteten nicht unter seinen Fahnen für ihre Freiheit und ihre Menschenrechte gekämpft hätten. Den mächtigen Erfolg bei den Massen, den die „Weber" errungen, konnten ihm die Bauern des sechzehnten Jahrhunderts unmöglich einbringen; das mußte sich Hauptmann sagen, wenn er nicht ganz verblendet war. Aber gerade das mag ihn in seinen Vorsätzen bestärkt haben. Er wollte mehr als einen bloß stofflichen Erfolg bei denjenigen, die von der künstlerischen Wohlgestalt eines Kunstwerks nichts wissen und wahrnehmen. Er wollte die Wirklichkeit der Gegenwart und der allerjüngsten Vergangenheit einmal hinter sich lassen; er wollte ihr nachspüren, wie sie in fremder Tracht, mit andren Sitten als den heutigen vor vielen Jahrhunderten historische Gestalt angenommen. Würde ihm das mißlingen können, da ihm inzwischen sogar schon ein Flug in die Traumwelt eines fiebernden Mädchens gelungen war? Genug, er ging ans Werk, hoffnungs- und erwartungsvoll. Und wenn der Erfolg der neuen Schöpfung bei dem großen Publikum ganz ausblieb und aus allerlei noch zu erörternden Gründen ausbleiben mußte, wenn ihn auch die gerechtere, vom Parteifanatismus unverblendete Kritik im Stich ließ — über seine naturalistischen Grenzen hinausgeführt hatte ihn der hochragende Florian Geyer doch, und an künstlerischer Formung übertrifft er die „Weber" weit.

Aber leider: die törichte Lehre, daß ein Drama kein Ganzes zu sein brauche, sondern nur ein beliebiger Lebensausschnitt, wurde ihm auch diesmal wieder gefährlich (wie vordem noch auffallender im „Crampton" und im „Biberpelz"). Das aber war um so bedauerlicher, als dem Dramatiker hier ein so herrlicher Stoff zu Händen lag, und die Bausteine, wie Hauptmann sie behauen und geformt, ein so imposantes Können verraten, daß man vor dem großen Steinhaufen, der einem Trümmerhaufen immer noch bedenklich gleicht, doch mit einem Gefühl von Trauer stehen bleibt und sich sagt: was hätte sich aus diesem Material für ein monu-

mentales Bauwerk errichten lassen, wenn der rechte Architekt darüber gekommen oder aber wenn Hauptmann sich nicht mit der Steinmetzarbeit hätte begnügen wollen! Denn daß der „Künstler" in ihm in den drei Jahren, die seit den „Webern" verflossen waren, gewachsen war, dafür zeugt allein schon die überraschende Technik, mit der er den Stoff der Bauernkriege auf ein Vorspiel und fünf Akte und zwar so verteilt, daß die Szenerie in den Akten niemals wechselt. Das ergab sich in den „Webern" mit ihrem einfacheren und monotoneren Inhalt von selbst — im „Florian Geyer" war es ein Kunststück. Hätte er doch mit gleichen Künsten in der Komposition des Ganzen nicht zurückhalten wollen!

Einen Plan erkennen wir freilich bei Hauptmann auch. Anzufangen und aufzuhören, wo es ihm beliebt, dieser bequemen und unkünstlerischen Schrulle gab er sich diesmal nicht hin, und wenigstens Florian Geyers Ende erleben wir in einer mächtigen Szene, der bedeutendsten des ganzen Werkes, schaudernd und doch erhoben mit. Aber obwohl Hauptmann den Namen dieses Riesen als Titel für sein Werk wählte, ist doch nicht eigentlich Florian Geyer der Held, sondern wieder, so wie im „Wilhelm Tell" das Volk der Schweizer, und in den „Webern" die Weber, der Bauernkrieg. Ich sage absichtlich nicht etwa: die Bauern oder der bäurische Bund oder wie nun sonst. Nein. Der ganze Krieg mit all seinen Hebungen und Senkungen, seinen zahlreichen Parteiungen und Schattierungen sollte sich in dramatischen Bildern vor uns spiegeln, und Florian Geyers trauriger Ausgang deckte sich etwa mit dem Ende des Krieges, wie das Vorspiel des Stücks seinen Anfang in einer an sich sehr glücklich erschauten Szene markiert.

In dieser Szene, die auf dem Frauenberg bei Würzburg spielt, liest ein vertrocknetes kleines Schreiberchen einigen Rittern und Domherrn aus den zwölf Artikeln deutscher Bauernschaft vor. Die Hörer wüten und schimpfen, und als der Bischof in Person erscheint und in einer würdigen Rede von seiner Bedrängnis spricht und daß ihm nichts geblieben sei von all seinem Fürstentum und Landen, als dies einzige Schloß, das er jetzt verlassen und

dem andrängenden Bauernvolk preisgeben müsse, da wird aus dem wüsten Geschrei eine mannhafte, gerührte Kampfbegeisterung. „Her! her!“ und „Vivat Bischof Konrad“ schallt es durcheinander. Auch Florian Geyers wird dabei gedacht, als dessen, der Weinsberg mit seinen Schwarzen im Sturm genommen, dem Kitzingen sich zugelobt und der nun gegen Würzburg heranrückt. Die erregten Ritter wollen ihn in „ein Mauseloch prügeln“, den „halssträflichen Schuft“, den „Ächter“, der „zu Pavia dem Franzosen gedient“. Florians eigner Bruder hört das knirschend mit an und — bleibt doch bei den Rittern, als der Schloßhauptmann sich anschickt ihnen den Eid der Treue abzunehmen. Ein einziger nur scheidet sich aus dem Ring: der Ritter Wolf von Hanstein. Der hat die Forderungen der zwölf Artikel nicht anders als billig erfunden, für Florian Geyer eine Lanze gebrochen, der „ein so ehrlicher Ritter und Reuter von Adel sei als irgend einer im Lande zu Franken“, und als ihn die adlige Meute jetzt, da er „dem Evangelium einen Beistand tun will“, anklafft „Schuft, Schurk, Verräter, Memme“, wünscht er allen Pfaffenknechten die Pest, bringt der deutschen evangelischen Freiheit sein Vivat und spricht seinem künftigen Leben die Losung: „Bundschuh! Bundschuh!“

Ja, dieser Wolf von Hanstein! Er ist so recht das leibhafte und redende Zeugnis für das unzusammenhängende und undramatische Wesen des Stücks. Es ist doch nichts kleines, daß sich ein Rittersmann der Privilegien seines Standes begibt, gerechten Herzens für die Beschwerden der Unterdrückten eintritt, für sie ficht und — aller Wahrscheinlichkeit nach — mit ihnen, wie Florian Geyer auch, untergeht. Eines solchen Mannes Laufbahn möchten wir weiter verfolgen, wir suchen ihn begierig in den folgenden Akten — aber leider nur um inne zu werden, daß er nicht wiederkommt. Wir sehen ihn nicht mehr, wir hören nichts mehr von ihm, er ist für uns verschollen. Dagegen tritt uns im ersten Akt, als sollte er Ersatz für den verlorenen schaffen, ein andrer Ritter von ähnlichem Schlage entgegen, Stephan von Menzingen, der Bürger von Rothenburg geworden und sich der „Legation“ angeschlossen hat, die gekommen ist, um mit den Evan-

gelischen zu unterhandeln, eine, wie aus Zimmermanns Geschichte des Bauernkrieges zu ersehen ist, historische, anscheinend gut bäurisch gesinnte, doch nicht ganz zweifellose Persönlichkeit. (Vgl. Zimmermann II, 246.) Dessen Anfänge möchte man nun wieder kennen. Er hat eine gewisse nachlässige Art, scheint ein Mann des laisser aller zu sein, guter, vornehmer Formen mächtig, und hält dort treu zur bäurischen Sache bis zu dem Augenblick, da alles verloren ist. „Wo unsre toten bäurischen Brüder im Himmel einziehen, wird es ein langer Zug werden", meint er, und als ein Gesinnungsgenosse fragt „Werden wir mit im Zug sein?", antwortet er gelassen: „Man wird uns in den Hundsgraben verscharren". Warum erfahren wir nicht mehr von seiner ersten Hinwendung zur Sache der Bauern, damit auch sein Charakterbild die nötige Vollständigkeit erhalte? Es hätte nur einiger Züge bedurft, und in der Fähigkeit, mit wenigen Worten einen Menschen „lebig" zu machen, kommen Hauptmann nicht viele gleich. Hat er das nur darum für unnötig gehalten, weil er Menzingen und Hanstein nicht so wohl individuell, denn als Typen der der Bauernsache zugewandten Ritterschaft hat aufgefaßt wissen wollen, in gewissem Sinne als Vorläufer und Doppelgänger Florian Geyers selbst? Weil dieser auf dem Würzburger Bischofsschloß nicht gut zugegen sein konnte, mußte ihn dort ein anderer ersetzen, Hanstein, und unsre, des Publikums, Sache wäre es, zu kalkulieren, so etwa müsse es in Geyers Innern bestellt gewesen sein, als die Gerechtigkeit ihn auf die Seite des Bauern trieb? Damit wäre freilich immer noch nicht erklärt, warum Hanstein nicht hätte tun können, was an seiner Statt jetzt Menzingen vollbringt, und dramatisch und theatralisch bedenklich bliebe solch eine Rechnung auf alle Fälle. Wir knüpfen nun einmal „Sachen" und Ideen in der Bühnenkunst an bestimmte Personen; wir wollen dort eben keine Ansätze, die sich nicht entwickeln, keine Abschlüsse, die wir nicht haben werden sehen. Und noch ist es eine der schwächsten Seiten nicht nur des „Florian Geyer", sondern der ganzen Hauptmannschen Dramatik, daß der Dichter sich damit begnügt, uns das Gewordene statt des Werdenden zu zeigen, daß er uns nicht mitten in die Entwick-

lung seiner psychologischen Prozesse stürzt und sie uns an unsrer eigenen Seele mitzuerleben zwingt, sondern daß er oft die wichtigsten Wandlungen in die Zwischenakte verlegt und uns mit jedem neuen Aufzug vor vollendete Tatsachen stellt, die wir ihm oft nur mit großer Not glauben oder zugestehen können. Florian selber, der Held des Werkes, gibt uns nach dieser Richtung noch zu schaffen.

Aber vielleicht haben geschichtliche Rücksichten, die dann auch nur naturalistische Schrullen in andrer Gestalt wären, Hauptmann dabei bestimmt? Es gab einen Wolf von Hanstein, der sich auf dem Frauenberg so wie unser Ritter verhalten und von dem man später nichts mehr vernommen hat? Ich weiß es nicht, auch wäre es völlig gleichgültig, und nie und nimmer könnte es einen Dichter verpflichten. Schwerlich würde sich ja auch Hauptmann vor einer plumpen Tatsache so tief verneigt haben, denn daß er mit der Geschichte sehr frei umzuspringen vermag, beweist uns eine andre Gestalt des Stücks: Wilhelm von Grumbach, Florians Schwager, der auf zwei Achseln trägt, eine Weile mit den Bauernführern gemeinsame Sache macht und, als es ihnen schlimm ergeht, bündisch mit Haut und Haaren wird, den Bauern und seinem Schwager absagt und es geschehen läßt, daß die ritterliche Meute den mächtigen Florian fällt. Es ist derselbe, der in der Wirklichkeit zu Beginn des Bauenkrieges noch ein Jüngling anfangs der Zwanziger, in seinen reifen Mannesjahren der Held der „Grumbachschen Händel" wurde und sich, um seine politischen Pläne zu stützen, u. a. von einem Bauernjungen aus dem Gothaischen, dem sogenannten Engelseher, aus dem Kristall wahrsagen ließ. Von diesen Prophezeiungen ist nun aber schon im fünften Akt des Hauptmannschen „Florian Geyer" die Rede, also um mehr als vierzig Jahre früher als uns die Geschichte lehrt, denn Florian fiel seinen Gegnern im Jahre 1525 am 9. Juni zum Opfer. Wir hören den Magister Sartorius, der den Junker Grumbach in die Bauernbewegung hineingeredet und der sich wieder mit ihm verbinden möchte, als alles schlimm gegangen, dort von dem Knaben reden, „der vor dem Kristallen saß und Zwiegespräch hielt mit den Engeln". Das versteht kein Mensch, der von den

Grumbachschen Händeln nichts weiß, und ist ein barer und blanker und zudem noch überflüssiger und fast sinnloser Anachronismus. Frau Grumbach muß sogar schon ihren historisch geviertteilten Mann im Traum am Schandpfahl sehen, gemartert mit glühenden Zangen und zu allerletzt . . . „Der Henker riß ihm das Herz aus der Brust und schlug's ihm ums Maul . . . . Und es hat noch gezuckt und geschlagen — meines Junkers Herz." Wozu diese Vorwegnahme des schauerlichen Endes, das der wilde Unruhstifter im Jahre 1567 genommen? Hat sich bei Hauptmann das Bedürfnis geregt, den Judas, der seinen Schwestermann so schändlich verrät, für seine Falschheit büßen zu lassen, wenn auch zunächst nur in der verängsteten Phantasie seiner Frau? Es wäre kein andrer Grund zu ersinnen. Genützt würde ihm das freilich bei dem Publikum nichts haben, das den wirklichen Sachverhalt unmöglich kennen und den geistigen Zusammenhang nicht erraten kann, um so weniger, als Grumbachs Verrat seinem Tode in den Träumen seiner Frau nachfolgt und nicht vorangeht — aber es ist eben auch ein Beweis, daß Hauptmann seinen gestaltenden Drang durch Rücksichten auf den Gang der geschichtlichen Tatsachen nicht zwingen und binden läßt, und daß man also die dramatischen und theatralischen Fehler, die er begangen, damit nicht entschuldigen kann.

Der erste Akt, der uns mit Menzingen und Grumbach, mit dem doppelzüngigen und egoistischen Berlichinger (dem „Nußknackerlein", der der Wirklichkeit getreuer nachgezeichnet ist, als Goethes Götz), dem dicken Säufer und Schlemmer Jakob Kohl, und leider nur halbwegs mit dem viel zu beiläufig behandelten Wendel Hippler bekannt macht, führt nun auch Florian Geyer selber, und zwar mit großer theatralischer Pracht, ein. In der Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg spielt die Szene. Die bäurische evangelische Flut ist im Schwellen, Erregung, Hoffnung, Freudigkeit überall, die Stürme, deren Brausen wir hören und sehen, sind Lenzstürme. Immer wieder schlägt Florian Geyers Name an unser Ohr. Der versteht die Kriegshändel! Und seine Schwarzen richten mehr aus als alle anderen Haufen der Bauernschaft! „Der schonet des Seinen in keinem Weg.

Haben ihm itzt die Stammburg mit Feuer niedergelegt, hat aber nit mit der Wimper gezuckt." Und die Glocken beginnen zu läuten: „Vivat der schwarze Geyer" schreit am Fenster mit einem jungen Burschen um die Wette der alte ebenfalls historische Rektor Besenmeyer; ihm voran stürzt sein Herold und Getreuer, der grimmige Tellermann, dem die Würzburger Pfaffen einst die Mutter verbrannt haben; und als die Predigt, die man durch die Kirchtür unbestimmt gehört, ihr Ende gefunden und die Gemeinde zu singen angehoben hat und die Kapitelstube sich mit Rittern, Bürgern und Bauern füllt, da kommt mit großem Gefolge der schwarz geharnischte Florian, schwarze Straußenfedern auf dem Helm, zwei schwarze Fahnen hinter sich. Und „mit Geyers Eintritt schweigt der Gesang in der Kirche. Die Glocken schweigen, und in der Kapitelstube wird es plötzlich totenstill". Das ist doch gewiß eine effektvolle Einführung! Fast geschieht mit ihr des Guten zu viel. Mehr künstlich als künstlerisch. Indessen es sei. Der Held ist erschienen. Das Drama kann beginnen. Allein es beginnt nicht. Es bleibt bei einem Stimmungsbilde und der bloßen Exposition der Lage. Nur daß das anfangs so rosige Bild sich nach und nach grauer färbt. Man beginnt zuerst versteckt, dann öffentlich, in dem „Versammlungsrat aller Haufen gemeiner Bauernschaft", dem Geyer präsidiert, zu hadern, zu schimpfen und zu hetzen: der Pfarrer Bubenleben, der es mit dem Dickwanst Kohl hält, wider die Ritter, Götz und Geyer nicht ausgenommen, und den „stinkigen Bacchanten" Besenmeyer, Florian wider die Theologen, die sich ins Kriegshandwerk mengen; die einen stimmen für das Erbieten der Besatzung des Frauenbergs, die zwölf Artikel anzunehmen, die Mehrheit fordert Übergabe des Schlosses mit aller festen und fahrenden Habe; die Gesandtschaft, die darauf einzugehen keine Vollmacht hat, erbittet sich Frist und verwünscht Geyer und die Seinen, die wiederum mit tüchtigen Antworten und Drohungen nicht faul sind; und als es endlich gilt, ein Oberhaupt zu wählen, einen gewaltig zu machen über alle Haufen der Bauernschaft, da stimmt der Schreiber Löffelholz (einer der Besonnensten aus der Schar) für Florian, Metzler für Götz von Berlichingen, Bubenleben für seinen Kohl,

der rohe Weinsberger Flammenbecker überhaupt für keinen Hauptmann, kurz, alsbald brennt die Zwietracht lichterloh und zu guter Letzt kommt es zu nichts. Geyer wird nicht, was er von Natur sein müßte: der Oberhauptmann der Bauernschaft; das ganze wüste Geschrei war vergebens, und die auffallende symbolische Handlung, mit der der Akt schließt, steht zu dem Antrag, den Florian stellt, in gar keinem Verhältnis. Er fordert nämlich, „daß man einen Kriegsrat erwähle, kundige und kriegserfahrene Leute darein setze und den bewegen lasse, was gen innen und außen zu tun und zu lassen sei". „Wer aber der Meinung ist, daß das geschehe, der stoße sein Messer in diesen Ring." Und dabei zeichnet er einen Kreidekreis auf die Kirchentür und geht mit dem Messerstoß voran, dem die andern mit haßerfüllten Worten folgen, als „Dem Truchseßen von Waldburg mitten ins Herz!", „Dem Bischof Konrad von Thüngen mitten ins Herz!", „Allen Fuggern und Welsern mitten ins Herz!", auch Grumbach mit einem „Dem Bischof Konrad von Würzburg mitten ins Herz!" — und unter diesen Verwünschungen, die zumeist dem Truchseß gelten, fällt der Vorhang.

Ich muß gestehen, daß mir dieser Aktschluß, als ich gleich nach der Berliner Aufführung des „Florian Geyer" von ihm hörte, etwas Großes zu sein schien. Ich glaubte eine Schar wilder Mordgesellen beisammen, die, funkelnd von Leidenschaft, ihre Feinde auf diese Weise zum Tode verurteilten: so wie die Volkswut jemanden in effigie hängt oder verbrennt. Wie sehr war ich aber erstaunt, zu sehen, daß der Vorgang sich in einer ordnungsmäßig zusammenberufenen Sitzung abspielt, in der man bis dahin, gut parlamentarisch geschult, durch Erheben der Hände abgestimmt hat. Weder zu Florians Wesen will mir der sonderbare Prozeß stimmen, noch zu dem von ihm gestellten oben genauer bezeichneten Antrag, mit dem wiederum auch die wütenden Rufe der Messerstecher nichts zu tun haben. Und wie macht man die Gegenprobe? Wer kontrolliert, wem die Messer gehören? Und was ist das Ergebnis der Abstimmung, wenn man davon überhaupt reden kann? Wir erfahren davon nichts. Die Verhandlung verläuft vor unsren Augen im Sande. Die ganze seltsame

Aktion, die unter den richtigen psychologischen Voraussetzungen überwältigend wirken könnte und müßte, bleibt lediglich ein Theatereffekt, der nicht an seiner Stelle steht und der nur zu Unrecht der äußeren Wirkung des Aktes aufhelfen könnte. Das aber ist ja das Wesen aller Theatercoups, die nicht zugleich auch dramatisch sind, d. h. aus der dramatischen Situation von selber hervorwachsen. Sie wirken nur dadurch, daß sie verblüffen, sie sichern einer Szenenfolge, die sonst matt ausklingen würde, einen Applaus, der sich bei näherer Betrachtung als nicht begründet erweist.

Hat sich die Handlung bis dahin nicht konzentrieren können, so kann sie das im Verlauf des Stückes erst recht nicht. Der Motive, die der Dramatiker sich zu bewältigen und zu verarbeiten vorgesetzt, sind zu viele, und Florian schwimmt auch nur als einer aus der Menge oben auf dem großen Strom der Ereignisse dahin und ins Verderben. Daß er Gewalt über die Gemüter hat, hören und spüren wir wiederholt: an der Lagerdirne Marei, die ihm wie ein Hündchen folgt, an dem enthusiastischen Tumult, den er mit seiner Volksrede vom deutsch-evangelischen Volkskaiser in Rothenburg erregt. Kaum hat er Würzburg den Rücken gewandt, geht alles dort drunter und drüber: die Bauern erzwingen den Sturm auf das Schloß, trotzdem sie früher dem Geyer gelobt, es solle keine Leiter angelegt werden, bevor er das Rothenburger Geschütz ins Lager geschickt; den treuen Tellermann, der die Rebellen an ihre Eide gemahnt, legen sie in Eisen; selbst die schwarze Schar wird von dem allgemeinen Taumel ergriffen; über die Hälfte wird bei dem nutzlosen Sturm erschlagen. Da begreift es sich, daß Florian im Grimm der Verzweiflung „hanseliert, wo alle Welt hanseliert", das Schwert von sich wirft und keinen anderen Wunsch hat, als den, man solle ihn in Frieden lassen. Und Schlimmes kommt zum Schlimmen: der Truchseß von Waldburg hat bei Böblingen gesiegt und zwanzigtausend bäurische Brüder erschlagen. Das alles und noch mehr erfahren wir, einen markigen Geschichtsextrakt; von der Tagung in Heilbronn hören wir, von der Reichsverformation und dem Verfassungsentwurf, von des Markgrafen Casimir von Ansbach blindem Wüten

in Kitzingen. Alte Freunde verhadern, Feinde versöhnen sich — es geht herüber, hinüber und zu Ende mit der Bauernsache. Karlstadt huscht ein paarmal erregt und kampfmüde über die Bühne. Am Schluß des dritten Aktes stirbt der redliche Löffelholz, am Schluß des vierten der tapfere Tellermann nach dem Unglück und dem Verrat von Königshofen. Immer neue Episoden hatte der Dichter aufgeboten, die Zeitläufte mit all ihrem Elend zu charakterisieren, aber ein Drama ist daraus nicht geworden. Nur Florians Charakter reckt sich gegen das Ende noch um einiges höher und vor dem Tode ganz hoch. Es ergreift uns im Tiefsten, wenn ihn die Rührung übermannt, als ein alter Musikant von seinen Weinsberger Heldentaten singt — jetzt, da alles verloren ist; und es klingt groß und erhebend, wenn er, der in dem zerrissenen Deutschland hat Wandel schaffen wollen, dem Karlstadt, der ihn mit nach Frankreich ziehen will, antwortet: „Itzt hab' ich einer göttlichen Sache gedient. Itzt dien' ich keinem König mehr." Aber leider: Stimmungen, noch so rührend, Gesinnungen und Worte, noch so schön, bieten keinen Ersatz für den fehlenden Zusammenschluß der Vorgänge des Stücks zu einem wirklichen Drama.

Nur im letzten Akt, in dem wie in den „Webern" Personen und Dinge nahe zusammenrücken, stellt sich der dramatische Eindruck endlich, und mit Geyers Tod sogar erschütternd, ein. Im Schlosse zu Rimpar, bei den Grumbachs, gewahren wir die letzten ohnmächtigen Zuckungen der großen Bewegung. Den wankelmütigen, liebedienerischen Sartorius, der in den ersten Aufzügen seine Rolle zu spielen hatte, liefert Grumbachs junge Frau, die in ihrer kalten Leidenschaftlichkeit mit meisterlicher Sicherheit gezeichnet ist, kurz entschlossen ins Eisen. Ihm nach werden unter Peitschenhieben und Berufungen auf Luthers furchtbaren Brief die vom Truchseß schon begnadeten Bauern geschickt. Den ganz zerschlagenen Geyer, der bei seinem Schwager kurzes Obdach sucht, spürt die unheimlich geschäftige, nach Rache lechzende Schloßherrin aus, und groß und kräftig, wie Florian in Würzburg Einzug gehalten, geht er jetzt aus der Welt. Wiederum herrscht Totenstille, als er aus dem Gemach, da er geruht, vor die

Ritter tritt. Kurz und höhnisch, „in unsäglicher Geringschätzung“ fertigt er die Anklagen des Gesindels ab, nur einmal übermannt es ihn, und mit übermenschlicher Kraft schreit er sein „Judas! Judas!“ in die Luft — denn der, der ihn verraten, ist nicht mehr unter der Schar. Auch an Pavia hat ihn einer der Gewaffneten erinnert — und Geyer hat wirklich dem Franzosenkönig gedient. War das eine Schuld, ein Verrat an Deutschland? Die Ritter nehmen es so. Schon einmal hatte ihn ein frecher Gesell, der Söldner Schäferhans, der sich rühmt, immer nur sein Brot bei Fürsten und Herren gesucht zu haben, damit gehöhnt — Florian hatte das Schandmaul niedergeschlagen. Jetzt trifft ihn aus der Armbrust dieses Schäferhans der Tod. Noch einmal verstummen und erschrecken die Ritter — vor dem Toten, und Sebastian Schertlin fährt sogar den Mörder an: „Du, Bluthund, hast ihn gefällt“. Den einen oder den andren mag der Spruch auf Florians Schwert bewegen: „nulla crux, nulla corona“. Aber über die Bedenken und Gewissensregungen weg gellt die Fanfare und das Triumphgeschrei dessen, der im Vorspiel zuerst gegen den Gefürchteten groß getan: „Sassa! der Florian Geyer ist tot“.

Diese vortreffliche Szenenreihe, in der sich alles zum Persönlichen und damit zum Dramatischen verdichtet, bringt es uns durch den Kontrast erst ganz zum Bewußtsein, woran es dem Stück bis dahin zum unausbleiblichen Schaden für die Wirkung gefehlt hat — zunächst einmal für die theatralische Wirkung. Der Schlußakt bringt uns lauter verständliche menschliche Motive. Hat aber im Ernst der Dichter oder einer seiner Freunde erwarten können, das Publikum werde auch aus dem historischen Wirrwarr der voraufgegangenen fünf Aufzüge den menschlichen Kern herausschälen und das tragische Ende der großen Bauernbewegung, deren Hauptfehler es war, daß sie um ein paar Jahrhunderte zu früh einsetzte, erschüttert mitfühlen? Ja, wie kann es das, wenn es nicht über die Kenntnisse eines Geschichtsprofessors verfügt? Wie die aus den Grumbachschen Händeln in den vierzig Jahre früher spielenden „Florian Geyer“ verpflanzten Détails den Zuhörern böhmische Dörfer sind, so sind es dem weitaus

größten Teil des Publikums auch die Namen Weinsberg, Böblingen, Königshofen und die mit ihnen verknüpften Erinnerungen. Nur ein paar sehr Gebildete wissen vielleicht, wer Dietrich von Weiler war und der Zinkenist Nunnenmacher, der den Weinsberger Opfern vorspielte, als sie in die Spieße gejagt wurden, nicht zehn von hundert kennen den Reformator Andreas Bodenstein, der sich nach seinem Heimatort Karlstadt nannte, und nicht so viel mehr bringen von dem Helden selber etwas mehr als die unbestimmte Vorstellung eines Adligen mit, der sich zu den Bauern geschlagen. Diese und hundert andre Dinge sind aber zum Verständnis und damit auch zum Genuß des Werkes unbedingt erforderlich, und wer sich mit Florian Geyers Leben nie beschäftigt hat, für den reicht auch die Exposition, die der Verfasser ihm mit größerer Vollständigkeit als den übrigen historischen Figuren des Stücks gegeben hat, nicht entfernt aus. Wir hätten ihn werden sehen müssen, statt daß wir ihn bereits auf der Höhe seiner Entwicklung und auch dann niemals aktiv, sondern immer nur repräsentierend und raisonnierend, geschehenen Dingen nachdenkend und nachempfindend zu schauen bekommen. Vielleicht wirft man dagegen ein: das verwehrte der Stoff und die Disposition, die Hauptmann ihm gegeben und hatte geben müssen, wenn er sein Werk nicht in ein kleines Szenengemengsel zerhacken wollte wie den Goetheschen „Götz". Gewiß hat er mit der Verteilung des ungeheuren Materials auf ein paar einfache Szenerien ein mühe- und kunstvolles Stück dramaturgischer Arbeit verrichtet, das ich nach Gebühr hochschätze — aber wer hätte ihm gewehrt, sich den Stoff von vornherein anders zuzurüsten, den Gang der Geschichte durch die Kraft seiner eignen Phantasie zu verrücken und uns mit ihrer Hilfe von Geyers Werden und Wachsen zu künden, was uns die Geschichte verschweigt? Shakespeare zeigt uns seinen Macbeth, Lear und Hamlet in allen Hauptstadien ihrer Entwicklung — nicht des gesamten Menschen, sondern der charakteristischen Züge, die das Thema ihres Dramas werden sollten. Die Zeit macht er uns dabei vergessen, wie er es in seinen Historien auch tut. Und was für bewundernswerte psychologische Einheiten sind Richard der Zweite und der vierte Heinrich,

Heinrich der Sechste und Richard der Dritte, sogar auch der gleißnerische Johann, trotz aller Fehler und Widersprüche der nach ihm benannten Historie! Mit welcher Freiheit und Kühnheit verbindet Shakespeare Entlegenes, durch Raum und Zeit Getrenntes, zu einer seelischen und Handlungs-Einheit! Glaubte Hauptmann so frei mit den Daten des Bauernkrieges etwa nicht schalten zu dürfen — nun, dann hätte er eben den Krieg nicht zum Helden machen sollen, wie er es getan, sondern Florian Geyer in Person, wie er es auf dem Titelblatt verheißen. So, wie er es angefangen, blieb ihm freilich kaum eine andre Wahl, als uns den Helden nur in Reflexen zu zeigen und es uns zu überlassen, die oft ganz meisterlichen Bruchstücke seines Charakters, die er uns zeigt, zum Ganzen zusammenzufügen — was uns leicht gelingt. Aber dramatisch wird er darum noch nicht. Und theatralisch vollends nicht. Denn das Theaterpublikum scheut solche Tätigkeit. Es will sich alles dargebracht sehen. Nur mit seiner Phantasie ist es bereit, dem Dichter nachzuhelfen. Aber es wird ungemütlich, wenn man zu viel Kenntnisse bei ihm voraussetzt und es zur Arbeit zwingt. Nur was sich ihm sofort verständlich darbietet, hat bei ihm Glück — und das ist bei der Hast und Flüchtigkeit der theatralischen Eindrücke auch gar nicht anders zu erwarten.

Nun haben die dramatischen Dichter, deren Werken nicht die Gunst wird, im Theater zu gefallen, zwar immer noch eine Zuflucht für ihre Schöpfungen und ihre Eigenliebe. Sie setzen sich in einen Schmollwinkel und kritisieren das „urteillose" Publikum, mit einem Schein von Recht, denn der dumpfe Masseninstinkt ist kein Urteil, und ohne Zweifel verkennt die Menge den Wert der zartesten wie der gewaltigsten Kunstgebilde nur zu leicht. Die Birch-Pfeiffer wird von ihr so kräftig beklatscht wie Schiller, und ein Shakespearesches Lustspiel lange nicht so energisch wie ein Blumenthalscher Schwank. Aber ein Korrektiv des Urteils der „Kenner" liegt in dem Empfinden des Publikums: es gibt eben gewisse Bühnengesetze, die nicht ungestraft verletzt werden dürfen. Und warum wird die Abstimmung des Publikums denn überhaupt angerufen? Warum wird solch ein Wesens davon gemacht, wenn

ein Hauptmannsches oder ein beliebiges andres Werk der Neuzeit gefallen hat? Warum zählt man dann die Hervorrufe und Wiederholungen und führt der Welt zu Gemüte: seht ihr? unser ist der Sieg, unsrer Kunst der Erdkreis? Ist das Urteil des Publikums nur dann wertvoll, wenn es zustimmt? Man sei doch ja ehrlich gegen sich selbst. Für mich bedeutet das Einverständnis der Menge, die das Theater füllt, nicht mehr als: auch diese hat der Dichter und sein Werk für sich gewonnen. Die oberste Richterin über den Kunstwert eines Dramas ist sie nun und nimmer, aber über die theatralische Lebensfähigkeit entscheidet sie, und wer Wert darauf legt, auf der Bühne Wurzel zu schlagen, der achte ihr Votum, wenn es einmal gegen sie ausfällt, nicht plötzlich gering. Und Florian Geyers Fehler sind nicht bloß theatralischer, sondern eben auch dramatischer Natur.

Gehört nicht auch die wunderliche Sprache, die Hauptmann in seiner Tragödie vom Bauernkrieg redet, zu den Störungen, die er ihrem Erfolg selber bereitet hat, schon für den Leser, um wieviel mehr noch für den Theaterbesucher? Da er diesmal nicht schlesisch oder berlinisch kommen kann, koloriert er unser modernes Hochdeutsch mit dem Hochdeutsch jener Zeit — aber es bleibt nicht bei einer leichten Tönung wie im „Götz von Berlichingen", es wird ein wunderliches Kauderwelsch daraus, das den Hörer jede Minute stutzen und fragen läßt: wie war das? habe ich recht gehört? Und dabei mangelt es an groben Fehlern nicht. Zwo Beine, zwo Stück, zween Schlänglein — das ist alles falsch; zwei muß es heißen, denn zwei ist die Neutralform. „Zween Wochen" — um Vergebung, das ist auch falsch; es muß „zwo Wochen" heißen, denn zwo ist weiblich, zween aber männlich. Das aber scheint Hauptmann nicht lernen zu wollen, denn im „Armen Heinrich" macht er dieselben Schnitzer. Daß aus unsrem heutigen „auf" allemal „uf" wird, mag ja hingehen, aber „Gepövel", „Geschrift", das „Läger" (für Lager) — war das nötig, mitten in dem guten Hochdeutsch? Muß man sich durchaus „des tyrannischen Gewalts unterstehen"? Muß sich „eine Aufruhr erhebt" haben? Muß es „ihren Wollust" heißen? Muß ein Küraß durchaus ein „Küriß" und ein Harnisch ein

„Harnasch“ sein? Ich weiß nicht. Mich wenigstens „überfeiget“ solch ein gequältes und geziertes Deutsch, mag es zehnmal echt sein — und auch das ist mir bei der grillenhaften undeutschen und ungrammatischen Sprachwillkür, die sich Hauptmann schon hat nachweisen lassen müssen, zweifelhaft.

Auch diese Kleinigkeiten sollen nicht zu hoch eingeschätzt werden. Aber sie kommen zum andren, was sich nicht so leicht wie sie beseitigen ließe, wenn der Autor überhaupt daran dächte, die bessernde Hand an sein Werk zu legen. Er hat gegeben, was er konnte, nach harter Arbeit, aber er hat ein wenig seine eigne Kraft, weit aber das Publikum überschätzt. Und nun muß Held Florian, dessen Szenen in einer Erzählung große Meisterstücke hätten werden müssen, auf den Ruhm verzichten, sein im Innersten der Seele von dem Dichter gleich groß gesehenes wie entworfenes Bild auch in dem Fleisch und Blut der Bühnenleiblichkeit den Zuschauern einzuprägen. Es ist schade, jammerschade! Und wie manche prächtige Figur sonst noch, die so kerzengerade auf ihren zwei Beinen stehen könnte, muß sich mit ihm zur Ruhe des Buchdramas niederlegen: außer denen, die ich schon gepriesen, wie viele noch! Der stattliche frische Jüngling Jörg Kumpf, der wie der Kriegsgott selbst daherrasselt, der Jude Jöslin, der Ochsenfurter Schultheiß! Was für ergreifende Gestalten sind das alte Weib mit ihrem geblendeten Sohn. Und der Rothenburger Harnischweber Kilian, und Kratzer, der Wirt, der mit all seinen Gästen Frieden haben möchte und der schließlich doch mit der großen Sache der evangelischen Freiheit untergehen muß und will. Das sind allesamt Menschen, die leben, ein jeder für sich, aber sie stehen auf einem trügerischen Grunde, und mit dem sinken sie zusammen. Ein wirkliches rundes und ganzes Drama hätte auch Schwächere gehalten und gestärkt. Das szenische Geröll, auf dem sie sich bewegen, bringt aber auch die Festesten ins Wanken. Sie sind auf und an der Bühne gestorben, weil der Dichter sich den berechtigten Anforderungen derselben und denen des Dramas nicht hat fügen wollen und — bis zu einem gewissen Grade — fügen können. Trotz allem aber: an künstlerischer Vornehmheit der Ausführung im einzelnen ist „Florian

Geyer" den „Webern", denen er in ihren dramatischen Fehlern so sehr gleicht, weit überlegen, und was er, oft geradezu überwältigend, wirkt, das tut er lediglich durch die tiefen psychologischen Gründe, die er uns aufschließt, und die Kraft — oder um noch gerechter zu reden: die Macht der Charakteristik, die in keinem der vorigen Stücke Hauptmanns (und auch der späteren nicht) so Großes zu formen hatte wie hier. Bestialitäten, Idioten, Säufer und selbst die armen Opfer der Dreißigerschen Gewinnsucht, über die man blutige Tränen weinen möchte, streifen allzu dicht an die Karikatur, und deren Verzerrungen stellen sich leichter dar als die frischen, gesunden, kraftvollen Formen des unversehrten Menschentums. Das aber reckt sich im Florian zum Übermenschentum empor. Und so, mit Michelangeloscher Muskelkraft, in Blick und Gebärde die geistige Macht und Hoheit des Moses, hat Hauptmann den Recken gebildet.

Im Winter 1904 ließ Hauptmann eine neue Bearbeitung des Stücks veröffentlichen und aufführen, die jedoch die Hoffnung auf eine gründliche Umwälzung des inhaltreichen, wundervollen Stoffes und eine völlige dramatische Umgestaltung desselben völlig zuschanden machte, so daß wir den Eindruck haben, als hätte der Dichter gar nicht gespürt, worauf es denn eigentlich ankomme. Wohl sind einige Nebenfiguren langsamer, behutsamer und inniger mit dem Stoff verbunden, darauf aber kommt wenig an, und eine so mächtige Szene wie die Tötung Florians blieb in der ersten Fassung weit eindrucksvoller als in der neuen. Anderseits hat der Schluß des zweiten Aktes noch immer nicht die richtige Motivierung gefunden, die ihm dramatischen Sinn und Nachdruck gegeben hätte, die meisten Vorgänge stehen immer noch episch nebeneinander, und aus dem Übriggebliebenen ist kein Ganzes geworden, so daß dem, der sehen will, gerade aus der Bearbeitung ganz klar wird, daß Hauptmann zwar viel vermag, uns Menschen zu schildern, daß er aber kein Dramatiker ist.

Unterdessen hatte der Dichter (im Jahre 1892) den Alkohol, der ihm für sein dramatisches Schaffen unentbehrlich geworden zu sein scheint, auch einmal an einem Objekt seine Kraft bewähren lassen, das man kein corpus vile nennen konnte: an dem Geist

des Malers und Akademieprofessors Crampton. Was daraus geworden ist, weiß man: eine ausgezeichnete Charakterstudie mit leicht hingeworfener unbedeutender Staffage, aber kein Drama. Dieser Unverbesserliche, dem Tochter und Schwiegersohn aus dem ärgsten Sumpf helfen, wird bleiben, der er ist, denn kein Mensch traut der Versicherung seines Schlußwortes: „Nun hole der Teufel die Semmelwochen! Jetzt müssen wir schuften, Max, wie zwei Kulis." Dergleichen hat er schon oft gesagt. Nur daß aus der tragikomischen Figur allmählich eine tragische werden wird. Er wird fortfahren zu trinken, bis Stolz und Selbstverachtung, Wut und Rührung, Verzweiflung und Hoffnung, stumpfe Verkommenheit und leidenschaftliche Arbeitswut noch rascher miteinander wechseln und Künstler und Mensch bankerott sind. Er wird fortfahren, sich und andere zu belügen. Der Kognak ist „Chinawein". Er gibt sich „Haltung", wenn er zu seinen Schülern in den Aktsaal tritt. Er spielt sogar vor seiner Tochter Komödie, denn als er von ihrer Ankunft hört, stürzt er an die Staffelei, tut, als wenn er sich in tiefster und eifrigster Arbeit befände, und spielt bei ihrem Eintritt den Überraschten: „Ach, Kind, du bist da!" Dabei wiegt er sich in Träumen wie ein sechzehnjähriger Jüngling. Die Kaiserin von Rußland protegiert ihn! Und der Herzog wird kommen und sein Atelier besuchen! Aber der Besuch des Herzogs hat dem Professor Kircheisen gegolten und Seine Hoheit sind bereits wieder abgefahren. Daran sind dann wieder seine Feinde, seine Neider Schuld. Seine Frau hat ihn verlassen. Er sinkt tiefer und tiefer. Unter den ödesten Bierphilistern, zum Kartenspiel mit den unbedeutendsten seiner Schüler verbündet, finden wir ihn wieder, aber auch in der ärgsten Erniedrigung verliert er seinen geistigen Adel nicht ganz. Er läßt sich von der gutmütigen Kellnerin geduldig die Leviten lesen und wirft die Philister, als sie sich mit ihm auf den gleichen Rang erheben wollen, kurzweg zur Tür hinaus. Da kann nur die listige Großmut seiner Gertrud und ihres Verlobten mit seinem Anhang helfen. Sie richten ihm ein neues Atelier ein, dem seinen fast ganz gleich, „zum Abmieten", und der gute Crampton gerät in einen Taumel von Lachen und Weinen. Dauern wird

es zuverlässig nicht. Aber ein neuer Beweis für die eindringende Beobachtung von Menschen und Menschenleben, wie sie dem Dichter vor vielen der Neueren, vielleicht vor allen eignet, ist auch dieser wunderliche Professor, neben ihm noch sein treues Faktotum, der Dienstmann Löffler, während die übrigen Personen ausnahmsweise einmal über die Theaterschablone nicht hinauskommen. Sehr artige Figuren, die kleine Gertrud Crampton, die Brüder Strähler, die Professoren und Schüler, der zum Modell bestimmte schamhafte Dienstmann — aber das können l'Arronge und Blumenthal auch.

Auch der „Biberpelz" zeigt als „Drama" im wesentlichen wieder dasselbe Gesicht, das heißt: er ist keins. Wiederum das getreueste Konterfei der Außenseite der Wirklichkeit, von den Lebensgewohnheiten im Hause der braven Wolffen mit ihrem „jebildeten" Berlinisch und der Tyrannei, die sie über ihren Ehegemahl Julius übt (sie nennt ihn, wahrscheinlich auch aus Bildung, beharrlich Julian), bis zu den Schnüffeleien, den Liebedienereien und Pumpversuchen des angeschossenen „Schriftstellers" Motes, dem Monocle und den Fremdwörtersünden des adligen Amtsvorstehers, der eine ungeheuer waschechte Spezies des byzantinischen Strebertums darstellt, dessen Rechtsbegriffe und Überzeugungen mit den politischen Strömungen wechseln. Nicht eine einzige Figur des Stücks (das leider wieder einmal mit einem manierierten Titel beklebt ist — eine „Diebskomödie" nennt es der Autor) — nicht eine, die nicht bis in die kleinsten Fältchen ihres Gebarens in vollem Tageslicht angeschaut und eben so hell und scharf vor uns hingestellt wäre. Der edle Herr von Wehrhahn könnte allen Gesinnungsgenossen zum Vorbild dienen: so muß man es anfangen, Majestätsbeleidiger auszugattern, um sich bei der Regierung einen Stein im Brett zu verschaffen und so seine politischen Gegner, die verwünschten Demokraten, amtlich zu schikanieren Süffisant und gelangweilt. Man versteht nicht. Man hat keine Zeit. Form und Recht werden wohl nicht geradezu verletzt und mit Füßen getreten, aber man behandelt sie doch so leicht und obenhin, daß den Widersachern, die ihr Recht suchen, die Galle überläuft und sie sich nun durch ihr Verhalten womöglich selber

ins Unrecht setzen. Keine Linie scheint mir in der Zeichnung übertrieben, alles ist sachlich, akkurat — und den gleichen Eindruck erweckt mir die „rüstigste der Wäscherinnen", die mit der Alten, die uns Chamisso so liebevoll schildert, freilich nur in diesem einen Punkte zu vergleichen ist. Die durchtriebene Spitzbübin hält nicht nur auf gefällige Sitten, sondern auch auf Fleiß und Ordnung. Wie sie ihren Julius zum Apostata erhöht, hat sie ihre älteste Tochter „Leontine" taufen lassen, aus einer gewissen phantastischen Freude an dem wohlklingenden Namen vermutlich. Sie hält darauf, daß die Töchter die Eltern Mama und Papa nennen und sie mit einem Kuß begrüßen. Ihrer frechen Jüngsten führt sie ihre Pflichten gegen die Schule zu Gemüt, sie überhört ihr sogar die Bibelsprüche für den Konfirmandenunterricht. Und dabei ist diese reinlichste zugleich die schlauste und dreisteste aller Gaunerinnen, und ihrer unerschütterlichen Sicherheit verdankt sie den festgegründeten Ruf ihrer Ehrenhaftigkeit. Ein jeder, der nicht mit ihr unter einer Decke steckt, würde Eide auf ihre Rechtschaffenheit schwören: der gute alte poldernde Krüger, der ihr sein Knüppelholz und seinen neuen kostbaren Pelz hat lassen müssen, der sanfte Aufrührer Doktor Fleischer, der Baron-Amtsvorsteher und der Gemeindediener Mitteldorf, der sogar mit der Laterne leuchten muß, als die Langfinger den großen Schlitten richten, mit dem die Ortsveränderung des Krügerschen Brennmaterials bewerkstelligt werden soll.

In dem Charakter einer solchen Frau, in den Situationen, in die sie gerät und die sie zumeist selber herbeiführt, stecken unleugbar komische Elemente. Eine Diebin, die sich abarbeitet und auf Fleiß, Tugend und Anstand hält, wirkt schon durch die Widersprüche in ihrem Naturell erheiternd, und ein heller Verstand, ein schlagfertiger Witz, der sich auch aus der prekärsten Lage zu erretten vermag, überträgt von seiner Sieghaftigkeit auch etwas auf den Zuschauer und stimmt ihn frisch, fröhlich und —. nachsichtig. Man sieht es ungern, wenn ein Geist, der dem Leben so völlig gewachsen ist, von der ungeschlachten Dummheit besiegt und lahm gelegt wird. Auf dieser Sympathie mit der nie zu verblüffenden Pfiffigkeit beruht u. a. der Reiz von Heinrich von

Kleists köstlichem „Zerbrochenen Krug“, mit dem man den „Biberpelz“ oft zu Unrecht und nie zum Vorteil für den Verfasser verglichen hat. Auch daß die abgefeimte Schlechtigkeit um ihrer Redlichkeit willen belobt wird, macht uns immer lachen: d. h. wir lachen die Gimpel aus, die sich täuschen lassen, und denken nicht daran, daß es uns ähnlich hätte ergehen können. Lacht doch das Theaterpublikum sogar, wenn Othello von der Kanaille Jago monologisiert: „Dies ist ein Mensch von höchster Redlichkeit“. Vollends komisch ist es natürlich, wenn die Behörde, die das Recht schützen und dem Unrecht steuern soll, den Schuften bei der Begehung ihrer Untaten gar noch Beistand leistet: und darauf beruht der beste und eigenste Teil dessen, was der „Biberpelz“ an Komik mit sich führt.

Viel ist es nicht, und fast an jede Bedingung hängt sich in dem Stück ein „Aber“. In Heinrich von Kleists genialem Niederländer ist es ein liederlicher alter Junggesell, der sein Richteramt mißbraucht, um im fremden Walde zu pürschen, und der sich mit einer Frechheit ohnegleichen bemüht, den Hals aus dem Eisen zu ziehen, in dem er schon bei Beginn des Stücks für jeden Einsichtigen unrettbar gefangen sitzt. Nur einige Male wendet sich die Sache flüchtig zu seinen Gunsten, und dann tritt sofort auch die heitre Wirkung des Themas ein, das bei Hauptmann für den ganzen „Biberpelz“ vorhalten muß. Seinen listigen und lustigen Anstrengungen, sich zu retten, folgen wir mit um so reinerer Freude, als die Art seiner Verfehlung, so bedenklich sie ist, wohl mit dem Sitten-, aber doch nicht mit dem Strafkodex im Widerspruch steht, und wir ohnehin wissen, daß der Gerichtsrat, die Gerechtigkeit selbst, ihm zukommen lassen wird, was ihm gebührt. Der alte Adam in ihm hat Gelüsten nach der jungen frischen Eva empfunden — das ist schließlich alles, denn das übrige ist nur Folge der ersten Übeltat. Und daß er, als Richter in eigner Sache, alles aufbietet, den Verdacht auf den Ruprecht oder den Lebrecht oder auf irgend einen Dritten, wenn es auch der Teufel wäre, zu lenken, versteht sich fast von selbst. Im übrigen ist er zwar ein über die Maßen unordentlicher und verlogener Patron, aber an fremdem Gut scheint er sich nicht ver-

griffen zu haben, wie sein Kollege in Holla, der sich in der Bestürzung am Dachsparren aufzuhängen versucht und dadurch erst als Veruntreuung erscheinen läßt, was nur als Unordnung gedeutet wurde. Der Gerichtsrat Walter wenigstens hegt nach dieser Richtung hin keinen Verdacht gegen Adam. Er hofft, daß seine Kassen in Ordnung sind, er will es bei seiner (selbstverständlichen) Suspension vom Amte bewenden lassen. Für die Bedrängnis, die er der guten Eve bereitet, ist er ja ohnehin durch Ruprechts Hieb mit der Türklinke ausreichend gestraft. An dieser fein ausgleichenden Gerechtigkeit, die unerläßlich zum Behagen an den Lügen und Sophistereien des Dorfrichters ist, fehlt es im „Biberpelz". Wir würden uns heftig sträuben, wenn man uns zum Lachen über die Gewandtheit zwingen wollte, mit der ein Mörder sich vor Gericht aus der Schlinge zu lösen versucht. Und auch die gemeinen Diebereien und Schwindeleien der Wolffen sind zu bösartig, als daß sie unser moralisches Empfinden nicht verletzen sollten: weitaus so schlimm natürlich nicht wie eine Mordtat, aber doch hart genug um uns zu stören. Denn im Grunde ist alles Verderbnis im Wolffschen Hause von der Waschfrauen-Sauberkeit der Gattin und Mutter gewandt, aber nicht undurchsichtig verdeckt. Sie ist es, die auch den Mann und die Kinder auf dem Gewissen hat. Der biedere „Julian" würde die kecken Geschöpfe vielleicht noch Mores gelehrt haben — sie erbleichen sogar und ducken sich, wenn er einmal droht — aber die schlaue Mutter weiß sie seiner Justiz stets zu entziehen. Sie wettert zwar fürchterlich, wenn ihre Jüngste abends zu spät von dem „laufigen Fielitzschuster" heimkommt, aber sie läßt sie ihre Lasterwege weiter wandeln, hehlen und stehlen und falsch Zeugnis reden, das sie ihr mütterlich selber in den Mund geschmiert. Dem Manne aber fällt sie in den Arm, als er die Älteste, die aus dem Dienst gelaufen, „lahm schlagen" will (wie sie befürchtet), denn „Das Mädel kann unser Glicke sein .... Was hat'n der Täthsrat zu mir gesagt? Ihre Tochter is so ein scheenes Mädchen, die kann beim Theater Farure machen". An die Kunst denkt dabei natürlich niemand. Man weiß, womit die Schönheit, die nichts kann, Umgang pflegen muß, um beim Theater

„Glicke“ und „Farure“ zu machen. Und auch Herr Julius Wolff könnte ein reineres Gewissen haben, wenn seine Frau nicht wäre. Sie hat es ihm mit dem Alkohol, den sie ihm „mitgebracht“, oft genug eingelullt. Nur seine „Dummheit“ macht ihr immer noch zu schaffen — das heißt, er ist weniger skrupellos als sie und muß sich schieben und für ihre weitschauenden Pläne zurichten lassen, wie die Töchter auch. Und die Drahtschlingen, in denen sich der Rehbock gefangen, legt er dicht neben ihrem Hause nieder, hinter den Garten! Der Tropf! „Womeglich heeßt's dann, mir haben sie gelegt.“

Wenn uns die Freude an der Eleganz und Kühnheit, mit der Frau Wolff ihre schlimmen Praktiken übt, durch diese Erwägungen erheblich getrübt wird (denn das Verlangen, wir sollen die dramatischen Personen nur „objektiv“ auf uns wirken lassen, ohne daß unsre Sympathie und unser sittliches Gefühl ein Wörtchen mitsprächen, ist im Leben, jedenfalls aber im Theater schlechthin unerfüllbar), dann schwächt sich das Vergnügen an dem übrigen komischen Bestand des Stücks durch die künstlerisch unbegreiflichen Wiederholungen derselben Motive. Durch alle Akte hindurch bis zur letzten Szene müssen wir es über uns ergehen lassen, welch' ein Tugendspiegel die Wolffen ist, und daß „unsre fleißige Waschfrau“ denkt, „alle Menschen sind so wie sie“. Mit allem kommt die redliche Seele und ihre Sippe durch. Die faule Leontine, die Herrn Krüger davongelaufen ist, wird unter Entschuldigungen von dem guten Alten wieder in Dienst genommen und bekommt fortan statt zwanzig dreißig Taler Lohn. Hat die Behörde im ersten Akt den Dieben selber das Licht gehalten, so tut sie es symbolisch auch in den folgenden, und eifrig verwischt sie jede Spur, die zur Entdeckung der Verbrecher führen könnte. Der politisch unbeliebte Doktor Fleischer hat, als er mit seinem Jungen eine Spreekahnfahrt macht, den Hehler und jetzigen Eigentümer des Biberpelzes, einen „dürftigen, schmudligen Schiffer“, angetan mit dem Prachtgewand, auf dem Deck seines Kahnes sitzen sehen — und derselbe Mann erscheint zufällig, um eine Geburt anzumelden, fast gleichzeitig mit Fleischer in dem Amtslokal. Auf ein Haar verrät ihn seine Verlegenheit, sein Schreck. Aber

gerade er wird von dem Amtsvorsteher als Zeuge dafür aufgerufen, daß Schiffer oftmals Pelze tragen — und Hehler und Stehler sind gerettet. Frau Wolff hat sich ein Bündelchen zurechtgemacht mit einer grünen Weste des ewig bestohlenen Krüger, einem Schlüssel und einem Blättchen Papier, und ihre Adelheid muß es angeblich auf dem Wege zum Bahnhof finden. Fleischer und Krüger vermuten nun ganz richtig ein Manöver dahinter, um die Fährte von den Tätern, die wahrscheinlich im Orte zu suchen seien, ab und nach Berlin zu lenken, und die Wolff tritt dieser Ansicht in der Maienblüte ihrer spitzbübischen Unverfrorenheit bei. Aber Herr Baron von Wehrhahn ist andrer Meinung: „Der Pelz war längst in Berlin verkauft, noch eh' wir hier wußten, daß er gestohlen war". Indessen will der Herr Amtsvorsteher sein möglichstes tun. „Die Wolff'n kann ja mal 'n bißchen rumhören." Und wieder schirmt die Behörde die Diebe, macht sie zu ihren Spürern und foppt die Beraubten. Frau Wolff darf dabei noch ausrufen: „Aber wenn a sowas nich rauskommt, nee, nee, wo bleibt da ock alle Sicherheet", und Krüger bekräftigt treuherzig: „Sie haben kanz recht, Frau Wolffen, kanz recht". Und damit sie auch Gutes tue, nennt die Rechtschaffene mit gutem Grund Fleischer einen Ehrenmann und verdächtigt mit demselben Recht den „Schriftsteller" Motes — natürlich, denn Fleischer ist ein freundlicher, wohltätiger Herr, bei dem es die Leute gut haben, in Motes aber fürchtet sie den Spion und Denunzianten, der ihren Wilddiebereien schon einmal fast auf die Spur gekommen wäre, und Frau Motes kauft Brot und Eier von ihr, ohne zu bezahlen. Und so verläuft denn die Diebskomödie völlig im Sande. Höchstens, daß wir ahnen dürfen, das Verhältnis des Amtsvorstehers zu jenem Motes, der nun auch noch der Anstiftung zum Meineid bezichtigt wird, bekomme ein Loch. Im übrigen aber bleibt Wehrhahn auf seinem Ceterum censeo stehen: „Doktor Fleischer ist ein lebensgefährlicher Kerl", und die Wolff meint mit resigniertem Kopfschütteln: „Da weeß ich nu nich . . ." Schluß. Nichts ist entdeckt, kein Problem gelöst. Der dramatische Prozeß ist niedergeschlagen. Wir sind von keiner Spannung befreit, wir haben mit den Personen des Stücks keine

Entwicklung durchlaufen. Nur vor Tatsachen stehen wir, leidigen und amüsanten, mit denen sich kein höheres geistiges Interesse verbindet. Das psychologische war bald erschöpft und von der Seele des Dichters spüren wir nichts. Wir bewundern wie so oft schon sein außerordentliches Vermögen, Menschen und Dinge nach der Wirklichkeit zu schildern — aber ihn selber nehmen wir darin nicht wahr. Auch sein Humor bleibt trocken und sachlich. Den phantastischen Flug, mit dem sich Kleist im „Zerbrochenen Krug" über die Alltagsmisere, die er dort so ergötzlich schildert, auch wieder erhebt, und den starken Auftrag seiner satten und leuchtenden Farben wagt er nicht. Und zu guter Letzt komplimentiert er uns hinaus: verehrtes Publikum, du kannst gehen, ich bin fertig, d. h. ich will fertig sein, ich habe dir nichts mehr zu sagen. Aber das Stück ist nicht fertig, möchte man ihm zurufen. Seltsam, daß einem Manne wie Hauptmann solch ein unkünstlerisches Stückwerk je hat genügen können. Mir fehlt alles Verständnis dafür. Man läßt doch ein Musikstück nicht plötzlich enden, ohne daß seine Motive durchgeführt und seine Dissonanzen gelöst sind. Kein Plastiker bildet eine Statue ohne Kopf und Füße. Ein Werk der Architektur wächst sich vom Grund bis zur Spitze zu einem Ganzen aus. Nur in dem Bereich der beiden Künste, die am wenigsten Material verlangen, soll (oder sollte es einmal) erlaubt sein, Fragmente für vollwertige Kunstwerke auszugeben, in der Dichtung und der Malerei. Baumkronen, deren Stämme, Stämme, deren Kronen wir nicht sehen; Dramen, die nicht anfangen und nicht enden. Welch' ein Glück, daß man gegen die „Berechtigung" dieser Theorie zu kämpfen nicht mehr nötig hat. Wer noch auf sie schwört, begeht bereits einen Anachronismus, und wer nach ihrem Wort tut, schneidet in sein eignes Fleisch. Auch der „Biberpelz" hat das erfahren müssen. Zwar sind seiner ersten Ablehnung in den letzten Jahren freundlichere Aufnahmen gefolgt, aber Hauptmanns Ansehen macht es begreiflich, daß das Publikum die Gelegenheit nützt, ein Werk von ihm auf der Bühne kennen zu lernen, und die Macht der Suggestion ist groß. Sein künstlerischer Wert ist darum nicht gewachsen, und wenn man ihm mit Improvisationen zur Erhöhung

der komischen Wirkung aufhelfen muß, dann deutet das auf einen seiner Hauptmängel. Ich persönlich habe die deutliche Erfahrung gemacht, daß der „Biberpelz" das Publikum mehr befremdet als unterhält.

Der Verfasser scheint sich jedoch gegen den unkünstlerischen Charakter des Stückes hartnäckig verblenden zu wollen, denn weniger noch für die Erlahmung seiner Phantasie als für seinen Mangel an künstlerischer Einsicht spricht die fast unbegreifliche Tatsache, daß er die alte Idee und die alten Gestalten der Frau Wolff, die jetzt Frau Fielitz (also wahrscheinlich die Gattin desselben „lausigen Fielitzschusters") ist, der sich ihrer Adelheid zugeneigt hatte, und des Herrn von Wehrhahn in dem „Roten Hahn" nochmals hat auferstehen und der Laufbahn des verbrecherischen Weibes durch einen jähen Tod ein Ende hat bereiten lassen, womit das Stück natürlich ebensowenig sein Ende gefunden hat wie der „Biberpelz". Darüber ist aber nicht weiter zu reden, trotz aller guten Einzelheiten, die sich auch hier wiederfinden, und nur bedauern kann man aus tiefster Seele, daß ein ernsthafter Mann wie Hauptmann den Schein nicht verschmäht hat, als krebse auch er wie mancher gewinnsüchtige Bühnenbeherrscher mit abständigen Motiven und Personen, um sich einen neuen Erfolg zu sichern, der in solchen Fällen (exempla docent) dann doch in der Regel ausbleibt. S. Reif-Reiflingen, Striese und das weiße Rößl.

So schien sich denn Hauptmann, wenn sich auch sein Stil und seine Ausdruckssphäre geläutert hatten und seine Charakteristik an Schärfe und Festigkeit zusehends gewann, doch von der naturalistischen Theorie noch immer nicht völlig freimachen zu können. Ihr blindgläubiger Anhänger war er zwar meiner festen Überzeugung nach schon nicht mehr, als er die „Einsamen Menschen" schuf, aber dem einen oder andren Paragraphen ihres Katechismus brachte er mit seinen Werken doch immer noch seine Huldigung dar.

Inzwischen aber war im Jahre 1893, schon vor dem „Biberpelz" und dem „Florian" also, jenes Traumstück mit den Heilands- und Engelsversen erschienen, das der ganzen unhaltbaren papiernen Doktrin einen empfindlichen Riß beibrachte: „Hanneles

Himmelfahrt", oder wie man es, um nur ja schon durch den Titel nicht abzustoßen und abzuschrecken, bei seinen ersten Aufführungen im Königlichen Schauspielhause zu Berlin nannte: „Hannele". Es war derselbe Grund, der Christus, der an dem armen Maurerkinde sein mildes Erlöseramt übt, zu einem Boten des Heilands degradierte: man wollte niemanden verletzen und der Dichtung ihre Theaterkarriere nicht verderben. Schön und mannhaft war das nicht — jedoch es war so. Da war es denn ja klar, daß der Verfasser mit dem blanken Naturalismus gebrochen und der Poesie und der Welt des schönen Wahns über das graue Elend der Wirklichkeit den herrlichen Sieg bereitet hatte. Kurzsichtige Himmels- und Bibelgläubige gingen sogar noch weiter und feierten (in klerikalen und orthodox protestantischen Zeitungen) den Dichter als den reinen und starken Geist, der sich nicht scheue, der verkommenen Literatur und der Welt zum Trotz Gott und Jesu die Ehre zu geben! Die Armen! Sie bedachten nicht, daß, wenn der schöne Traum zerronnen ist (ein „Traumstück" nennt ja Hauptmann sein kleines Werk selber), auf der muffigen Lagerstatt des Armenhauses der mit Schwielen bedeckte Leichnam des gemarterten Mädchens als stummer Ankläger zum Himmel schreit.

War es aber mit dem Christusglauben Hauptmanns nichts, dann stand es bei Licht betrachtet auch um seinen künstlerischen Glauben noch schlimm. Zwar beeiferten sich seine zelotischen Freunde, die nun einmal nicht einsehen wollten, daß die Kunst keine Wirklichkeit ist und sein kann, schleunigst nachzuweisen, daß ihr Meister der Sache des Naturalismus nicht im geringsten untreu geworden, sondern mit seinem „Hannele" aufs neue für sie eingetreten sei. Und wie das? Die Gründe liegen auf der Hand. Wie dem fiebernden Kinde nicht wirkliche Engel, nicht der wirkliche Jesus, sondern nur die Ausgeburten seines kranken Hirns erscheinen, so hat der Dichter auch nur diesen seine Verse in den Mund gelegt, nicht den Geschöpfen der Wirklichkeit, dem Amtsvorsteher, dem Arzt, dem Lehrer, der Diakonissin und den Sündern und Sünderinnen, die in der elenden Spelunke dieses Armenhauses zusammengepfercht sind. Aber gemach! hier begeht

man eine Erschleichung, auf die ich an anderer Stelle, u. a. in dem Anhang zur neuesten Auflage des dritten Bandes dieser Dramaturgie bereits hingewiesen habe. Es ist ganz richtig, daß kein wirklicher Christus und keine wirklichen Engel zu Hannele und ihren Traumgenossen sprechen und singen, so gewiß, wie auch die Mutter des Kindes, Mattern der Maurer, der Schneider und wer der Todkranken sonst erscheint, nicht mit eigner Zunge, sondern immer nur aus Hanneles Geist heraus und sohin mit ihren, mit Hanneles Worten, reden — aber ist es denn im Ernst möglich, daß das arme Kind sich solche Vorstellungen und solche Worte und Verse bildet? Nach dem naturalistischen Kodex muß sich alles streng nach der Wirklichkeit vollziehen — der gestaltenden Phantasie des Dichters läßt er, wenn man ihn buchstäblich auslegt, nicht den geringsten Spielraum. Und demnach müßte Hannele Mattern, die nach der Regienotiz „etwa vierzehnjährig" ist, das Proletarierkind, das die mangelhafte Schulbildung eines kleinen schlesischen Gebirgsdorfes genossen hat, imstande gewesen sein, so zu dichten, wie der „Fremde" redet, wenn er die Seligkeit, „die wunderschöne Stadt", preist:

„Ihre Häuser sind Marmel, ihre Dächer sind Gold,
Roter Wein in den silbernen Brünnlein rollt,
Auf den weißen, weißen Straßen sind Blumen gestreut,
Von den Türmen klingt ewiges Hochzeitsgeläut,
Maigrün sind die Zinnen, vom Frühlicht beglänzt,
Von Faltern umtaumelt, mit Rosen bekränzt.
Zwölf milchweiße Schwäne umkreisen sie weit
Und bauschen ihr klingendes Federkleid.

. . . . . .

Dort unten fahren sie Hand in Hand:
Die festlichen Menschen durchs himmlische Land.
Das weite weite Meer füllt rot roter Wein,
Sie tauchen mit strahlenden Leibern hinein.
Sie tauchen hinein in den Schaum und den Glanz,
Der klare Purpur verschüttet sie ganz.
Und steigen sie jauchzend hervor aus der Flut,
So sind sie gewaschen durch Jesu Blut."

Noch einmal: traut wirklich jemand diese märchenhaft-weichen, phantastischen Verse Hauptmanns dem kleinen Mädchen zu, das

auf dem elenden Strohpfühl dem Tode entgegenschlummert? Die Frage sollte ernsthaft gar nicht gestellt zu werden brauchen, wenn nicht Sophisten auf den Gedanken verfallen wären, die Verse, die normalen schlesischen Dorfkindern allerdings nicht beigemessen werden könnten, durch eine ungeheure Ausnahme zu erklären. Ja wirklich: das vierzehnjährige Hannele soll eine Dichterin sein, eine Art Johanna Ambrosius. Der gemeine Trunkenbold, der sie in das eiskalte Wasser geprügelt, ist nicht ihr Vater — das ist gewiß. Vielleicht ist es der Amtsvorsteher Berger, der sich etwas seltsam benimmt, betreten und befangen, als er hört, wessen Kind Hannele sei, vielleicht auch ein hochgeborener Herr Graf, von dem der Traum-Dorfschneider plappert. Den ersteren verdächtigt der Waldarbeiter Seidel, der meint, Berger werde sich hüten Mattern arretieren zu lassen — und doch hören wir bald darauf, daß der Lump wirklich im Gasthaus zum Schwert aufgehoben worden ist. Die Mutter, die im Traum so mild und innig spricht, mag eine besonders zartfühlige, poetisch gestimmte Seele gewesen sein, die ihrer Tochter das Dichtertum vererbt hat und zwar in solcher Stärke, daß Hannele bereits als Vierzehnjährige der Form so mächtig ist wie — nun wie Hauptmann in seinem vierund-dreißigsten Jahre. Aber spricht nicht die ausbündige Künstlichkeit dieser Konstruktion weit mehr für die Unmöglichkeit als für die Wahrscheinlichkeit der Annahme? Und wenn man wirklich einmal glauben wollte, Hannele Mattern wäre eine Dorf-Sappho in der Knospe (nach den Proben, die sie uns gibt, schlägt sie die Karschin wie die Ambrosius um einige Kopflängen) — wer macht es uns dann plausibel, daß sich in einem fiebernden Kinderhirn Verse so reinlich zum Gedicht fügen, wie in den Traumversen der Engel und des Heilands? Wer kontrolliert die Vorgänge im Haupt eines Todkranken? Spielt sich da alles so säuberlich ab wie in der Traumhandlung dieses Stückes? Oder jagen sich die Wahngebilde nicht vielmehr mit solcher Schnelle, daß eine einzige Sekunde ein Leben zu umspannen vermag? Was wir von der Traumpsychologie wissen, zwingt uns, das zu glauben. Und wo blieben dann die wohlgeordneten Bilder, die dem sterbenden Kinde erscheinen? Je länger man der Frage nachdenkt, desto klarer

wird es, daß alle naturalistische Weisheit vor diesen Visionen zu Schanden wird. Sie können ihre Geltung nur behalten, wenn man sie als freie Gebilde des Dichters auffaßt, dem es an einer Kontrolle auf die Wirklichkeit in diesem Bereich gebricht; will man aber nichts als diese; dann muß es sich der Dramatiker nicht einfallen lassen, Traumstücke zu schreiben, die wider seine Lehre zeugen und uns im besten Falle über ihren Widerspruch mit seiner Doktrin hinwegtäuschen müssen. Es bleibt also gar keine andre Wahl: da Hanneles Visionen mit der allerhöchsten Wahrscheinlichkeit, die der Gewißheit gleichkommt, in der Wirklichkeit die künstlerische Form nicht angenommen haben können, in der sie uns bei Hauptmann erscheinen, sind sie keine naturalistischen Nachahmungen, sondern künstlerische Schöpfungen, und Hauptmann hat nur getan, was jedes Dichters Recht und Aufgabe ist: er hat das Leben in seine Formen umgeschmolzen und die Traumwesen, die dem sterbenden Kinde erschienen sein mögen, in seine Gewänder gekleidet.

Dabei war es nun allerdings seine Pflicht, diese Einkleidung so zu vollziehen, daß sie dem seelischen Vermögen der Träumenden nach Möglichkeit entsprach und jedenfalls nicht widersprach. Der Ausdruck gehörte dem Dichter, der Kern der Vorstellung mußte der dramatischen Person angehören können. Tut er das bei Hauptmann? Ich möchte ungern kritteln, denn in diesen Versen ist so viel eigenartige herbe Süßigkeit und so vieles klingt in ihnen an Hanneles Erdenleben und ihre kindlichen Wünsche und Gedanken an, daß man nur dankbar entgegennehmen darf, was der Dichter uns darreicht. Es ist schön und erklärt sich von selbst, daß die Träumende „von lieblichen Knabenstimmen gesungen" das rührende Kinderlied hört „Schlaf, Kindchen, schlaf". Ich begreife es vollkommen, daß ihr aus dem Munde eines Engels die Verse entgegentönen:

„Die Milch der weidenden Rinder
Dir schäumte sie nicht in den Krug."

Daß sich unter den Wonnen des himmlischen Paradieses, die der Heiland der jungen Seele verheißt, auch „Felder roten Mohns" finden, Hyazinthen und Tulpen,

„Erdbeeren, die noch warm vom Sonnenfeuer,
Himbeeren, voll von süßem Blut gesogen" —

wie schön ist das! und wie schön die Erfüllung des Kinderwunsches, daß „ihr Gaumen schwelgen" soll — ob aber in „der goldenen Ananas", die das arme mißhandelte Kind wahrscheinlich nie gesehen und deren Saft sie nie geschlürft hat, das scheint mir ebenso anfechtbar wie die „Milch der Antilope", in der sie sich baden soll, und „das malachitne Grün des Estrichs", über dem sich feuerfarb'ne Falter schaukeln. Das ist zu fremd, zu prunkvoll, der kindlichen Phantasie zu wenig angepaßt! Davon dürfen vielleicht wirkliche Engel, ein wirklicher Christus reden, aber nicht Hannele Matterns Traumgestalten, auch unter der soeben festgestellten Einschränkung nicht. Und darum halte ich es auch (wie aus früheren Ausführungen wiederholt sein mag) für einen Fehler, daß Hannele den Tod in Gestalt eines Jünglings mit schwarzen Kleidern und Flügeln sieht. „Er ist groß, stark und schön und führt ein langes geschlängeltes Schwert, dessen Griff mit schwarzen Flören umwickelt ist." Also so eine Art Schattenbild des Cherubs mit dem Flammenschwert, der die sündigen Menschen aus ihrem Eden treibt. Von jenem Cherub wird Hannele aus dem Religionsunterricht sicherlich wissen. Wird sich aber ihre Phantasie sein Gegenbild selber schaffen? Der Tod, personifiziert, ist bei uns ja leider weder der schöne Jüngling der Antike, der die Fackel senkt, noch auch der majestätische Engel Hauptmanns, sondern „das Gerippe mit Stundenglas und Hippe", das in der Dorfkirche, die Hannele besucht, nicht fehlen wird. So kennt sie ihn — so wird er vermutlich auch ihr erscheinen, wenn er sich für sie überhaupt verkörpert. Und besser als der schwarze Cherub will mir immer noch die kleine ungewisse schwarz verhüllte Gestalt gefallen, die man auf einer großen norddeutschen Bühne an seiner Statt an Hanneles Bett (nicht an den ferner stehenden Ofen) gesetzt hatte: schreckhaft in ihrer unheimlichen Unbestimmtheit. Vielleicht entschließt sich Hauptmann noch einmal dazu, an dieser Stelle bessernd in sein Werk einzugreifen, das überall, wo es sich um realistischere Motive in Hanneles Seelenleben handelt, so ganz im Einklang mit der Wahrheit

steht. In der jugendlich erregten Sinnenwelt der Vierzehnjährigen verschmilzt der geliebte und angebetete Lehrer mit dem Heiland. Sie ist ihm verlobt, wie eine verzückte Nonne dem Himmelsbräutigam. „Der liebe Herr Jesus" will sie sagen, und der liebe Herr — Gottwald wird daraus. „Er hat einen so schönen Backenbart" schwärmt sie, und sie singt von dem schneeweißen Federbett in der dunklen Kammer, das sie mit dem Geliebten besteigt. So regt sich auch das aus dem Kindheitsschlaf erwachende Weib in der Traumszene mit dem Schneider, der das seidene Brautkleid bringt und die kleinen Aschenbrödelschuhe, die der Prinzessin passen. „Es sind die kleinsten Schühchen im Reich" und „Jungfer Hannele hat die kleinsten Füße".

Vollends wohl und heimisch fühlt sich natürlich Hauptmanns Kunst, die im Reich des Weihrauchs und der Wolken nicht ganz ungestraft wandelt, in den Niederungen des Fusels und der Flöhe. Überall wittert man Ungeziefer in den Lumpen und Strohsäcken des jämmerlichen Asyls, in dem Hauptmann und der Lehrer Gottwald die kleine Heldin sterben lassen, und mit dem Moder- mischt sich atemversetzend der Schnapsgeruch — so echt sind die Farben, die der mit der Schilderung des Elends und der Gemeinheit so wohlvertraute Poet auch hier nicht gespart hat. Die alte Zuchthäuslerin Tulpe, die ihren Gesangbuchvers gröhlt, das liederliche Weibsbild Hete, der kropfhalsige kindisch-gutmütige alte Pleschke, und Hanke, der Typus eines Zuhälters — ihnen fehlt gar nichts zur Glaublichkeit. Alles aber dem Lehrer Gottwald, wenn er seine wimmernde Schutzbefohlene in dieser Misere, unter diesem Gesindel zur Ruhe bettet. Er ist doch sonst ein tüchtiger und anständiger Mensch, der das Herz auf dem rechten Fleck hat. Er hat das arme Ding, das der Waldarbeiter aus dem eisigen Teich mit knapper Not gerettet, zu sich getragen und ihr mit Hilfe seiner Frau die nassen Lumpen vom Leibe und trockene Kleider angezogen, und so — ja so bringt er die Ärmste in das schauderhafte Haus! Ein Kind, das sich aus Furcht vor dem Vater hat ertränken wollen! Das ist denn doch eine Grausamkeit, die dem Maurer Mattern alle Ehre machen würde, und der sonst so edel-

herzige Lehrer sollte wissen, daß „Noblesse oblige“. Haben er und seine Frau die Kleine in aller Eile notdürftig neu bekleidet, dann sollten sie sie nicht auch bei sich behalten, in ihrer fürchterlichen Lage, in voller Kenntnis der Ursachen, die die Verzweifelnde zum Selbstmord getrieben? Dagegen gibt es auch die Einwendung nicht, daß ein Dorfschulmeister seine liebe Not haben wird, für sich und sein Haus zu sorgen, als daß er sich auch noch mit fremdem Elend beladen könnte. Vermutlich ist auch nur ein Bett da und dergl. Aber ein Sofa wird es in des Lehrers Hause doch vielleicht geben? Und wenn nicht — an die Tür des guten Gottwald pocht mit Hanneles blassen, triefenden Händen ein so grenzenloses Leid, daß jede gewöhnliche Rücksicht davor zurückweichen muß. Ein Mensch, der nur einen Tropfen Mitgefühl im Herzen verspürt, darf es nicht von sich stoßen in Schmutz und Wüstenei. Mögen es die andren halten wie sie wollen, die liebevolle Diakonissin und der Amtsvorsteher — Gottwald durfte das Unglück, das er bereits über seine Schwelle getragen, nicht wieder von sich lassen — nach allem nicht, was mir das eigne Empfinden zuschreit. Es mußte ihm schlechtweg unmöglich sein — denn der Arzt und die Pflegerin wären ja auch zu ihm gekommen, so gut wie zu den Insassen des Armenhauses. Aber er tut es doch — und mit dieser psychologisch unmöglichen Roheit, die ich mit nichts zu entschuldigen vermag, wird nun der schneidende Gegensatz der Szenerien erkauft: Christus und die Engel des Himmels in der Lasterhöhle neben Säufern, Dieben und Dirnen. Um den Kontrast wären wir allerdings in der Gottwaldschen Stube gekommen, und um ihn war es Hauptmann gerade zu tun. Man sollte den Umstand nicht gering achten. Wer zur Wahrheit schwört und auch in der Kunst die Wahrheit nicht in Schönheit will, der wird keinen Einspruch dagegen erheben können, wenn man der Wahrheit nun aber auch nichts, gar nichts unterschlagen sehen möchte. Und ihm und der großen wahrhaften Kunst kann damit ja nur gedient sein.

Die große, wahrhafte Kunst? Hat sich denn „Hanneles Himmelfahrt“ schon so hoch erhoben? Auf dem Wege dahin ist sie zweifelsohne, und um der idealen Ausdrucksmittel willen, die

Hauptmann in dem Stück anwendet, wenn er sie uns auch unter einer falschen Etikette verabreichen möchte, nimmt es in seinem Schaffen eine höchst bedeutsame Stellung ein. Aber ein Drama ist es noch weit weniger als seine Vorgänger (den „Sonnenaufgang" und die „Einsamen Menschen" immer ausgenommen), und die Wirkung, die es auf dem Theater übt, ist keine reine. Ein kleines novellistisches Stimmungsbild, das mit einem kolossalen Apparat auf die Bühne verpflanzt ist. Die Hauptfigur, ein mißhandeltes Kind, mit dem wir keinen Willenskonflikt, sondern nur anderthalb Stunden schmerzhaften körperlichen und seelischen Leides durchleben, bis die Sterbestunde heranrückt und die Gepeinigte durch heitre, hell glänzende Tore zur ewigen Ruhe eingeht. Ein Kind, das den Tod *gesucht*, und dessen Wimmern und Ächzen wir mit anhören — müßten wir nicht kieselharte Herzen haben, wenn wir davon *nicht* erschüttert würden? Aber es ist das traurige Mitleid, das wir stets empfinden, wenn wehrlose Unschuld gemartert wird: ich fühle es genau so, wenn ich die Verhandlungen eines Kriminalprozesses lese, der mir alle Einzelheiten der Mißhandlungen, mit denen bestialische Weiber ihre Stiefkinder schinden, so unkünstlerisch wie möglich vorführt; und müßten wir im Leben Zeugen so furchtbarer Dinge werden — wie würden sie uns dann erst ins Herz treffen! Mit der Kunst hat also *diese* Wirkung nichts zu tun: sie ist rein stofflicher Natur. Dieser Eindruck überwiegt aber in dem Stücke so sehr, daß das Wohlgefallen an seinen psychologischen und künstlerischen Feinheiten ihn nicht aufzuwiegen vermag. Und nichts könnte mich darum bewegen, nachdem ich das Stück einmal (gleich nach seinem Erscheinen in Berlin) gesehen, mich der Tortur, die mich nicht nur quält, sondern auch noch anwidert, zum zweiten Male auszusetzen. Warum sehen wir denn überhaupt ein Bühnenwerk, wenn uns nicht eine hervorragende schauspielerische oder Regie-Leistung lockt, öfter? Warum unterwerfen wir uns zum zehnten oder zwanzigsten Male den Schicksalen Lears, Macbeths, Gretchens, der Maria Stuart oder der Luise Miller? Weil die dramatische Gewalt dieser Gebilde uns seelisch und künstlerisch immer aufs neue in ihre Wirbel zieht, so daß wir ihre Entwicklung, ihre

Spannung immer neu und zu neuem Entzücken empfinden, als wäre es das erste Mal. „Und der Pfeil auf der Senn' trifft noch beständig das Herz." Die Wirkung des sterbenden Hannele ist aber eine rein tatsächliche. Wir kennen sie, und damit gut. Sie bedrückt uns, aber sie erregt uns nicht. Wir haben mit ihr nicht zu kämpfen, ihr zu folgen, zu widersprechen, mit ihr zu siegen oder zu fallen. Sie ist ein Lamm, das auf der Schlachtbank endet. Wir haben das schaudernd mit angesehen und nicht helfen können, wie wir es im Leben in gleicher Lage vielleicht doch könnten. Wir erleiden ratlos die arge physische und seelische Wirkung. Und dabei dauert der Prozeß auf der Bühne so lange! Was wir in der Novellette (in dem „Mädchen mit den Schwefelhölzchen" z. B.), denn der Stoff ist ja oft behandelt, auf ein paar Blättern bekommen, „füllt" auf dem Podium fast „den Abend". Und was für eine Ausstattung erfordert es! Auch dagegen sollte man protestieren. Denn wohin kämen wir, wenn solch ein „Traumstück" Schule machte? wenn die Visionen eines Schlummernden und Kranken sich uns in einer ganzen Reihe ähnlicher Schauspiele verleiblicht darstellten, ohne daß dramatisch etwas damit gewonnen würde? Das aber gewagt zu haben ist das einzig Neue an Hauptmanns Hannele. Die Überraschung, die neugierige Freude an den Maschineneffekten und Erscheinungen haben im Bunde mit dem Rührungstaumel, dem sich viele Menschen gern hingeben, seinen Erfolg gezeitigt — nicht überall, wo man das Stück aufgeführt, aber doch an vielen Orten, wenngleich es jetzt schon zu spüren ist, daß das Ungewöhnliche daran den größten Anteil hatte. Sind einige von Hauptmanns früheren Partisanen doch bereits der Meinung geworden, es sei mit ihm und seiner Wirkung überhaupt aus.

Bis zum Erscheinungsjahre des „Florian Geyer" (1895) ließ sich in Hauptmanns Schaffen zwar eine große Wandlungsfähigkeit in der Stimmung und den Ausdrucksformen seiner Dramen nachweisen, aber weder eine fest umrissene Persönlichkeit noch ein regelmäßiger Aufstieg. Der Dichter verschwand immer noch hinter seinen Gestalten oder hinter den fremden Vorbildern, die es ihm angetan. Elga! Von den beiden kleinen Erzählungen, die er im

Jahre 1897 erscheinen ließ, zeigte ihn auch die rührende Figur des Bahnwärters Thiel, der schon aus dem Jahre 1887 stammt, in keinem neuen Licht. Wohl aber ließ die meisterliche Studie des „Apostels" seine Sehnsucht nach Befreiung von der ängstlichen Kontrolle der Wirklichkeit ahnen, die in „Hanneles Himmelfahrt" scheinbar immer noch aufrecht gehalten werden sollte. Denn diesem irren religiösen Phantasten, in dem sich Christus auflöst, wie es in Hannele Matterns Träumen der Heiland in dem Lehrer Gottwald tut, diesem Größenwahnkranken, zu dem Gott-Vater wie zum Sohne spricht, konnte der Dichter nur durch den wagemutigen Flug seiner Phantasie nahe kommen. Und wenn ihm selbst in einer Anstalt solch ein Krankheitsbild begegnet sein sollte — mit der Schilderung des äußeren Gebarens und einigen erhaschten Brocken seiner Wahngedanken war es hier nicht getan. Denen würde das geistige Band gefehlt haben, und das konnte nur mit psychologischer Divination gefunden werden. Und Hauptmann *hat* es gefunden; die ganze, seltsame, traumwandelnde Gestalt dieses Wahnsinnigen weckt den Glauben in uns. So muß der Krankheitskeim wachsen. Zunächst nur ein Kostüm, nicht viel wunderlicher als die sogenannte „Normaltracht", in der er zur Schule gegangen. Von dieser zu dem weißen Wollkaftan und den Sandalen des Malers Diefenbach war es nicht allzu weit. Das war das richtige Kleid für einen Apostel, und er wählte es, als er von Zürich aus wie ein neuer Mensch in die Welt hinauspilgerte: die Welt seines Wahns. Rund um den Kopf legte er eine Schnur, die „das heilige Blond der langen Haare" wie ein Heiligenschein umschlang. Und so weiter und weiter, von der Selbstbespiegelung und -Bewunderung — warum nicht? er bestaunt doch auch die Natur in allem, was sie hervorbrachte, und Heiligenscheine kamen jedem Naturerzeugnis, auch dem kleinsten Blümchen oder Käferchen zu — und so weiter und höher bis zur völligen Gottgleichheit. Und wir beklagen nur, daß es nicht noch weiter und höher geht, und daß der Erzähler seine Studie plötzlich abbricht: so jäh wie ein naturalistisches Drama.

Schon im Jahre 1890 hatte Hauptmann diese bedeutsame Skizze zu Papier gebracht, also noch bevor er von Bjarne

P. Holmsen die „entscheidende Anregung" empfangen hatte. Und der war er in seinen Dramen im Prinzip treu geblieben, wie oft sie ihren Charakter auch gewechselt hatten und wie viel von künstlerischem Wollen und Können neben der bloßen naturalistischen Nachahmung der Wirklichkeit aus ihnen sprach. Daß er den „Apostel" jetzt plötzlich aus der Vergessenheit hervorzog, konnte irgend einem gleichgültigen Umstand zuzuschreiben sein. Aber Hauptmann erklärte damit doch auch vor der Öffentlichkeit: Auch dies vermag ich. So hat es sich in mir geregt und geformt, ehe ich zum Führer der naturalistischen Bewegung ausgerufen wurde. Er hielt die „Studie" für wert, vom Publikum gekannt zu werden. Und der Apostel wurde zum Vorläufer. Ihm folgte rasch darauf der Glockengießer Heinrich, der dem künstlerischen Prinzip, das jener verkündigt, durch die Tat die Ehre gab. Mit der „Versunkenen Glocke" hat Hauptmann dem Naturalismus den Laufpaß gegeben. Ob für lange oder für immer, das stand ja noch dahin. Aber genug: er hatte es getan, und die grundsätzliche Bedeutung dieses Umschwungs und Eingeständnisses war für die literarischen Kämpfe des zur Neige gehenden Jahrhunderts gar nicht hoch genug anzuschlagen.

Zwar hatte sich gegen den naturalistischen Druck im Publikum und auf den Theatern längst ein kräftiger Widerspruch erhoben. Die auf schmale Kost gesetzte Phantasie wollte sich mit ihrer Gefängnisnahrung nicht begnügen; sie befreite sich von ihren Ketten und fand den Weg zur Bühne nicht nur wieder — nein, sie kam auch in farbigeren und phantastischeren Kleidern als zuvor, gleichsam um auszugleichen, was die Aschenbrödeltracht der neuen Kunst den Augen und den Seelen angetan. Das alte Drama vom „Tonwägelchen" des indischen Königs Sudraka fand in der klugen Bearbeitung von Emil Pohl unter dem Namen „Vasantasena" empfängliche Herzen in fast allen größeren Schauspielhäusern Deutschlands. Ludwig Fulda hatte mit seinem artigen „Talisman" einen Treffer gezogen, der „die Saison" lange überdauerte. In der Oper wie im Drama hielt das Märchen seinen Einzug, in der Oper als das verkleinerte Spiegelbild der gewaltigen Götter- und Heroenwelt Richard Wagners, und Humper-

dincks „Hänsel und Gretel“ schlugen eine Zeitlang alle ausländischen Komponisten aus dem Felde. In dem Anblick der himmlischen Heerscharen, die auf der Jakobsleiter aus den Wolken herabsteigen, um die Kinder der ärmsten Armut nächtens vor den Gefahren der Waldeinsamkeit zu schützen, schwelgte sich alt und jung satt. Und das waren wirkliche Engel, nicht die schönen Traumgebilde des armen Weberkindes — und dennoch glaubte man sie: vielleicht nur im Kunstwerk, aber das genügte vollauf. Kein Mensch hätte sie dort prosaisch und kunstfeindlich anzweifeln dürfen. Und wenn Schiller von dem literarischen Nachwuchs ironisch über die Achsel angesehen wurde und sich einige jüngere Schauspieler etwas damit wußten, ihn nur noch naturalistisch oder gar nicht mehr spielen zu können — der entthronte König blieb doch, der er war, und wenn sich die zahlreichen großen und kleinen Theater der Reichshauptstadt in ihren Finanznöten einmal keinen Rat wußten: die „Räuber“ und „Kabale und Liebe“, „Maria Stuart“ und „Wilhelm Tell“ füllten ihnen immer noch das Haus. So stak das idealistische Kunstbedürfnis dem Publikum, das heißt: unsrem Volk doch allzu tief im Blut, und wenn man den großen Begabungen der Neuzeit in ihrer naturalistischen Gestalt auch selbstverständlich und nach Gebühr zu geben hatte, was ihnen zukam, sie konnten und durften die Schöpfungen der Phantasie und einer geläuterten Kunst nicht verdrängen. Das Schönheitsbedürfnis im Menschen läßt sich nicht ertöten. Es mag Zeiten geben, wo es fasten und vor dem Ernst des Lebens verstummen muß, aber immer wieder wird es seine natürlichen Rechte geltend machen. Und es müßte übel um ein Volk stehen, das ihren Zwang nicht empfände.

Da war es denn allerdings von größter Bedeutung, daß der Prinzeps „der deutschen Moderne“ im Drama sich in seiner allerneuesten Schöpfung aller künstlerischen Mittel bediente, die er bisher entweder völlig verschmäht oder doch nur vereinzelt und unter falschen Insinuationen angewandt hatte.

Zunächst der Vers. Es könnte mir nicht in den Sinn kommen, ihn für das Drama so schlechtweg zu fordern. Ob der Dichter sich der gebundenen Rede bedienen will oder nicht, ist

und bleibt vielmehr eine Frage seines Talents und des Stoffs. Ein Drama, dessen Sprache sich ihrem ideellen Gehalt nach nicht über das Niveau der dürrsten Prosa erhebt, hat auch kein Recht auf den Vers, der stets nur das Kleid für das dichterische Wesen der Sprache sein sollte. Laubes Verse sind z. B. nichts als Stelzen, die den Vortrag, der sich in Schlappschuhen auf flachem Boden ganz rührig weiterbewegt haben würde, lediglich künstlich lähmen und aufhalten. Lessings „Minna", Schillers „Kabale und Liebe", Otto Ludwigs „Erbförster", Hebbels „Maria Magdalene", Ibsens „Stützen der Gesellschaft", Sudermanns „Ehre" — ich weiß nicht, was sie mit dem Vers und der Vers mit ihnen hätte beginnen sollen. Sie dürsten nach der Prosa, so gut wie Hauptmanns „Friedensfest", die „Einsamen Menschen" und der „Biberpelz". Da aber Ibsen seinen unüberlegten Brief gegen den Vers gerichtet hatte und es der naturalistischen Doktrin gefiel, ihn (den Vers) in die Acht zu erklären, überhaupt und ein für allemal, war es mehr als ein einzelner Fall, daß Hauptmann ihm seinen alten Platz im Drama gewissermaßen feierlich wieder anwies: denn damit bereitete er der verbohrten terroristischen Theorie ein prinzipielles jähes Ende. Die Verse in „Hanneles Himmelfahrt" ließen sich immer noch zur Not mit dem naturalistischen Mäntelchen behängen: es waren Fiebergebilde, die Phantasieschöpfungen eines kranken Kindes, in dem möglicherweise eine Dichterin geschlummert hatte. In der „Versunkenen Glocke" verfingen aber solche Erschleichungen nicht. Hier waren sie Wirklichkeiten. Die Geisterwesen nicht nur, Rautendelein, der Nickelmann und der Waldschrat, auch die Menschen sprachen in Versen. Und nicht nur der hochgestimmte Glockengießer, eine Künstlerseele, auch seine Frau und die Nachbarin, auch Pfarrer, Schulmeister und Bader, und sogar die alte Buschhexe, Großmutter Wittichen, skandiert ihr Schlesisch in jambischen Fünffüßern — worüber noch zu reden wäre. Was heißt das anders als eine Absage an das naturalistische Prinzip, oder doch eine Ableugnung der Berechtigung seiner Alleinherrschaft? So sprechen nicht mehr des Dichters Gestalten, so spricht der Dichter *selbst*. Und damit hatte Hauptmann sich auf das bündigste für die Wahrheit

erklärt, daß es eine dramatische Objektivität nicht gibt und daß der Dichter nur das Material, das ihm die Seelenvorgänge im Innern der dramatischen Personen darbieten, in seine Ausdrucksformen gießt. Vermag er das der Wirklichkeitssphäre des Stoffes entsprechend in realistischer oder meinetwegen naturalistischer Weise — gut, so möge er es tun. Wachsen die Vorgänge über das schlechthin Wirkliche hinaus — so wäre es Verblendung, wenn er nicht mit seinem eignen Wort für seine Menschen eintreten wollte. Er kommt damit weiter als sie und offenbart uns unendlich viel mehr, als sie uns in ihrer Weise zu sagen vermocht haben würden. Solch einen Stoff bot ihm die „Versunkene Glocke". Und er nutzte ihn zu seinem und der Kunst Heil. Er formte ihn in Versen. Und damit hat er sich selber zum Künstler gestempelt.

Dann die Komposition des Stücks. Schon mit seinem ersten Aufsehen erregenden Schauspiel hatte Hauptmann den Beweis erbracht, daß er der dramatischen und theatralischen Formen mächtig und einen Knoten zu schürzen, zu straffen und zu lösen fähig sei: ein einfacher Prozeß in der Formel, aber eine künstlerische Herkulesarbeit, wenn es mit dem widerstrebenden Stoff zu ringen gilt. „Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet," gelingt der architektonische Aufbau eines Dramas. „Nur des Meißels schwerem Schlag erweichet sich des Marmors sprödes Korn." Halb noch im „Friedensfest", ganz hinwiederum in den „Einsamen Menschen" hätte er sich als der hohen Kunst Meister erwiesen, und nur der Doktrin gehorchend, nicht dem eignen künstlerischen Trieb, der vielleicht gegen die naturalistische Lehre geschrien wie ein Mönch gegen die Klosterregel, hatte er ihr in den „Webern", dem „Kollegen Crampton" und dem „Biberpelz" Hohn gesprochen. Jetzt offenbarte er aufs neue, was er nie hätte verleugnen sollen. Er gab seinen Dramen Anfang und Ende. Er verstrickt uns mit dem Helden in einen leidenschaftlichen Konflikt, in dem wir mit widerstreitenden Gefühlen dennoch bei ihm ausharren, und er löst uns aus der Umarmung der tragischen Schlangen, innerlich gebrochen und doch befreit: wie den Helden selbst.

Aber nicht diese künstlerischen Mittel zur Erreichung seines künstlerischen Zieles — auch die ganze geistige Welt des „Deutschen Märchendramas" bedeutet eine Absage an Bjarne P. Holmsens einseitige Lehre. Hier atmen wir die berauschenden Düfte der mondbeglänzten Zaubernacht, hier verflüchtigt und vergeistigt sich selbst die wirkliche Welt. Elfen, Holzmännchen und Holzweibchen — was ist das? Wirklichkeit und nichts als Wirklichkeit wollten die Verehrer und Nachtreter des Papa Hamlet und der Familie Selicke. Und jetzt sollten wir mit einem Brunnengeist zu schaffen haben, dem Nickelmann, der in Froschtönen fühlt und redet? mit einem leichtfüßigen Bocksfuß, dem Waldschrat, der von seiner Ziegensippe die bedenklichste Lüsternheit geerbt hat? Ein elbisches Wesen lernen wir kennen, das menschlich zu fühlen beginnt wie die zarte Undine? Geister sehen wir ihren zierlichen Reigen schlingen. Und die Menschen äußern große Gefühle, hohe, edle Vorsätze, nicht im Redegestammel, sondern in wohlgefügter Sprache, nicht mit nich und tja, sondern in reinen Lauten, wie man nicht aus Brotteig oder Geröll, sondern aus karrarischem Marmor Dianen und Aphroditen und selbst Faune und Silene formt. Welch ein ungeheurer Wert wohnte den künstlerischen Bekenntnissen inne, die sich in diesen Schöpfertaten verbargen! Und mochten diese nun auch anfechtbar, in einigen Partien vielleicht sogar unhaltbar sein — die Tat wog in diesem Falle nichts gegen das Prinzip. Und wenn die Jünger, die auf den Naturalisten Hauptmann geschworen, ihm jetzt plötzlich die Heerfolge gekündigt hätten, so hätte man es ihnen nicht verdenken können. Einige haben es vielleicht getan. Andere, die lautesten, nicht. Man durfte daraus wohl folgern, daß sie die Umkehr mitmachten. Taten sie das aber nicht — nun, auch Ulrich von Hutten sagt bei dem Meister Konrad Ferdinand Meyer: „Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch".

Das wäre der prinzipielle, der theoretische Wert des Stücks. Was aber sagt es uns als Persönlichkeit? Was will es stofflich und was gibt es uns? Ein Problem in den Tatsachen, die es uns vorführt, vielleicht ein sehr tiefsinniges — denn die Tatsachen allein haben nicht Sinn genug; es verbirgt sich etwas hinter ihnen.

Der Glockengießer Heinrich hat die neue Glocke, die er im Tal gegossen, hoch oben irgendwo in den Bergen aufhängen wollen, aber sie hat das Ziel ihrer Bestimmung nicht erreicht. Der Glockenwagen ist zerbrochen, die Glocke gestürzt, wohl hundert Klafter tief, und ruht im Bergsee, ihr nach der Meister, der sich blutend und zerbrochen zu der Hütte der „Hexe" schleppt und fiebernd auf der Bahre zu Weib und Kindern zurückgetragen wird. Er lebt — und doch ist ihm im Kern der Seele etwas zerstört, unheilbar, wie er glaubt. Auch sein Leben ruht

„im Bergsee, ob ich selber schon
Ein armes Restchen trüben Lebens zehre.
Ich traure nicht und traure wiederum
Um das Verlor'ne; eines bleibt besteh'n:
So Glock' als Leben, keines kehrt mir wieder.
. . . . . .
Der Dienst der Täler
Lockt mich nicht mehr, ihr Frieden sänftigt nicht
Wie sonst, mein drängend Blut. Was in mir ist,
Seit ich dort oben stand, will bergwärts steigen,
Im Klaren überm Nebelmeere wandeln
Und Werke wirken aus der Kraft der Höhen!
Und weil ich dies nicht kann, siech wie ich bin,
Und weil ich wieder, quält' ich mich empor,
Nur fallen könnte, will ich lieber sterben.
Jung müßt' ich werden, wo ich leben sollte.
Aus einer Berges-Wunder-Fabelblüte . . .
Aus zweiter Blüte neue Früchte treiben.
Gesunde Kraft müßt' ich im Herzen fühlen,
Mark in den Händen, Eisen in den Sehnen,
Zu neuem unerhörtem Wurf und Werk
Die tolle Siegerlust."

Sein edles, treues, tapfres Weib möchte sich die Sohlen wund laufen nach dem Brunnen, dessen Wasser Jugend gibt — er aber weiß, daß der Quell, nach dem er lechzt, ihr den Tod bringen würde — denn er kennt die Trankspenderin schon. Es kann nicht sein Weib in der Talwelt, es muß eine andre aus der Region der Berge sein. Im Fieber hatte er das Märchen gesehen und seinen Anblick selig eingeschlürft: das rote Ännelein (Rautendelein), ein Wesen elbischer Art, vielleicht mit etwas Menschenblut in den

Adern, wofern die alte Wittichen, die nichts vom Geiste an sich hat, in Wahrheit ihre Großmutter ist. Rautendelein freilich meint, die Buschgroßmutter habe sie von Moos und Flechten aufgelesen und eine Hindin habe sie aufgesäugt. Zu diesem Märchen wandern seine Träume und Gedanken, und das Märchen selber sehnt sich nach ihm. Es hat weinen gelernt nach Menschenart; alle Werbungen und Lockungen des weisen, greisen Nickelmanns, des Wasserkönigs in der Brunnentiefe, halten es nicht zurück. Ins Menschenland verlangt es: Rautendelein will ihrem Heinrich Genesung bringen. Ein wenig seltsam wird sie dort unten eingeführt, als die stumme Anna, eine Magd aus der Michelsbaude, und sogleich auch über den siechen Mann als Pflegerin gesetzt. Sie beginnt am Herde zu schaffen, scherzt und lacht mit dem Erstaunten, küßt ihm die Augen auf „für alle Himmelsweiten" — und sofort sprudelt Sinn und Seele des Genesenden über. Es weht wie Sonnenglut aus seinen Worten. Ein kurzer Heilschlaf, und er erwacht erquickt, durch Rautendeleins Zauber umgeschaffen, neu geboren.

„O Morgenluft! Nun, Himmel, ist's dein Wille,
Ist diese Kraft, die durch mich wirkt und wühlt,
Dies glühend neue Drängen meiner Brust:
Ist dies ein Wink, ein Zeichen deines Willens —
Wohlan, so wollt' ich, wenn ich je erstünde,
Noch einmal meinen Schritt ins Leben wenden,
Noch einmal wünschen, streben, hoffen, wagen —
Und schaffen, schaffen."

Der zurückkehrenden Frau jubelt er überwältigt zu:

„Ich fühl's, ich werde leben. Ja, ich fühl's."

Und Frau Magda, außer sich:

„Er lebt, er lebt —! O Liebster! Heinrich, Heinrich!"

Die Arme! Denn von nun an hat sie ihn verloren.

Jetzt gehört er Rautendelein. Hoch oben in einer verlassenen Glashütte im Gebirg hat er sich die Schmiede errichtet und schafft nun, ein andrer, gesteigerter Mensch am neuen Werk: das Staunen des Pfarrers, der aus dem Tal gekommen ist, den verlorenen, der „ganzen Menschheit" genommenen Mann zu Familie und Gemeinde zurückzuführen. Ein Wunder ist er sich selbst und

dem geistlichen Herrn. Aber er spricht wie ein Verzückter von der Urmutter Sonne, der er opfern will mit allem, was er ist, von der Kraft des Lichts, in dem selbst

„Der tote Heiland seine Glieder regt
Und strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll
Ein Jüngling, in den Maien niedersteigt."

Aus dem strahlenden Nebel seiner Worte klingt es wie die Verschmelzung der beiden Welten in Ibsens „Julian". Eine Neugeburt des Christentums. Aber während der Meister, „von hymnisch reinem Geist erfüllt, auf eine Morgenwolke hingebettet, erlösten Auges Himmelsfernen trinkt", mahnt ihn der Pfarrer ernst und nüchtern an die Moral der Staatswelt, in der wir leben, an Recht und Unrecht, Gut und Böse. Der Meister lehnt so bewegt wie bestimmt die Mahnungen ab. Er kann die Tränen seiner Frau nicht trocknen. Ob die Menge sich wider ihn und seine Zauberin empören wird? sie möge kommen! er wird die Pöbelglocke mit einem Meisterstreich in Staub zerschmettern. Und wenn die Reue sich meldet? Sie wird nicht, so gewiß die unten im See zur Ruh gekommene Glocke nie wieder klingt! „Sie klingt euch wieder, Meister, denkt an mich!" ruft fast triumphierend der Pfarrer.

Und sie meldet sich wirklich und ruft ihn mitten aus dem heißglühenden Schaffen, auf der Höhe seiner Kraft, mit der er sich die Elemente selbst zu Diensten gezwungen, fort von der Seite seines Glücks. Zwar die andrängenden Volksmassen hat er mit Feuerbränden und Granitblöcken in ihre Lehmhöhlen zurückgeworfen, aber das geheime Leid, das ihm wurmgleich am Herzen zu nagen beginnt, vermag er nicht zu besiegen. Es nimmt Gestalt an, es spricht zu ihm mit des Nickelmanns Stimme, wie Glockentöne „Bim baum", und drückt ihn albgleich im Schlaf! Es wird zu den bleichen Schemen seiner Kinder, die ein Krüglein tragen, das Tränenkrüglein der toten Mutter, die bei den Wasserrosen liegt. Und nun dröhnt die Glocke, die schon leise und dumpf angeschlagen, aus der Tiefe. Das donnernde Gewühle schwillt aufwärts, ein wenig ebbend, doppelt mächtig flutend — und nun bricht der außer sich Gesetzte gegen Rautendelein, die angstvoll

schon aus seiner Stimme einen fernen, fremden Laut vernommen, schäumend los:

„Ich hasse dich, ich spei dich an! Zurück!
Ich schlage dich, elbische Vettel! Fort,
Verfluchter Geist! Fluch über dich und mich,
Mein Werk und alles! — Hier! hier bin ich, hier!
Ich komme . . . komme! Gott, erbarm' dich meiner!"

Der Gott, der in seinem Kult der Sonne hatte weichen sollen, und der nun wieder der alte Gott ist, der helfen soll! Rasend stürzt er dem Klange nach und bricht zusammen.

Überblickt man von hier aus (dem Schluß des vierten Aktes) die Handlung (denn der fünfte Akt hat sein besonderes Licht oder — Dunkel und will für sich betrachtet sein), dann schält sich aus ihr der dichterische Gedanke ohne Anstrengung und Künstelei los. Der in seinem Schaffen unbefriedigte, von der Sitte und Sittlichkeit, die ihn umgibt, eingeengte Künstler, zu dessen Typus der Dichter merkwürdigerweise einen Glockengießer gewählt hat, begehrt hinaus in freiere, reinere Weiten und Höhen. Er zermartert sich in seinen inneren Kämpfen und fühlt doch dunkel, daß Kräfte in ihm schlummern, die nur der Erlösung harren, um ihn über sich hinaus zu unerhörten künstlerischen Taten zu heben. Da entsiegelt ihm die Natur die verschlossenen Augen, und im Bunde mit der Natur (Rautendelein), ohne die kein menschenbezwingendes Kunstwerk gelingt, schafft er das Herrliche, nie Gesehene. Die an sich seelenlose Natur beseelt sich unter seinen Händen, in seiner Umarmung: Rautendelein selbst wächst über sich hinaus. Das künstlerische Sehnen, der unbezwingliche Freiheitsdrang hat den Meister damit aber auch von den Seinen losgerissen; zwar lehnt er jeden Vorwurf ab, indem er sich auf das stärkere Gebot des schöpferischen Triebes beruft, der sein Recht fordere — aber wir sind keine Naturwesen mehr, die jedem Ruf ohne Rücksicht auf andere blind zu folgen vermöchten. All zu eng sind wir, mit tausend kleinen Fasern, mit der Kultur, mit Sittlichkeit und Sitte verwachsen, und das arme Weib, das um des Künstlers willen in den Tod gegangen, wird, wenn der schöpferische Taumel der Ermattung weicht, die klagende Stimme

gegen den Abtrünnigen erheben und seine Seele von ihm fordern. Und so geschieht es. Sie ruft mit dem Hall der im See versunkenen Glocke und bringt den neuen furchtbareren Zwiespalt in sein Leben, der ihn rasch in den Tod zieht. Und um dem Meister Heinrich jede Entschuldigung im herkömmlichen moralischen Sinne zu nehmen, hat der Dichter der Frau nicht etwa die Züge einer kleinlichen Philisterin geliehen oder gar die Xantippengrimasse — o nein! damit hätte er sein Problem nur verfälscht. Er bildete die Frau so liebenswert wie möglich, als eine zärtliche Mutter, ein heiß liebendes Weib, nicht gewöhnlichen Geistes, zu jeder Großtat der Liebe fähig, aber freilich durch die Grenzen der Sittlichkeit eingeschränkt, ohne die es kein geordnetes Zusammenleben der Menschen, keine Kultur und keinen Staat gibt. Die unbändige Künstlerseele aber will mehr, sie will sich ausleben können, wie es ihr beliebt, frei auch von dem Zwang der guten, der heiligen Sitte, hinwegschreitend auch über die edelste Seele, frevelnd selbst gegen die Pflichten des Bluts. Und so verläßt Heinrich seine zarten Kinder und Frau Magda endet im See. Den „Segen Gottes" aber, der „Schuld in Verdienst, Strafe in Lohn" wandelt, hat sich der Bemakelte nicht ertrotzt. Den Schwachen hat Gott verworfen, und „Schuld bleibt Schuld". So wenigstens lautet die Weisheit des Nickelmanns, der vieles von den Ratschlüssen der Gottheit kennt, an deren lebendigem Kleid er mitwirkt.

Es liegt nahe, daß sich das Bündnis mit der Natur dramatisch und dichterisch als ein Liebesbündnis darstellt: Rautendelein wider Magda. Das Problem der „Einsamen Menschen" mit seinem Ibsenschen Vorbild kehrt wieder. Wie Frau Beate Rosmer sucht die Frau des Glockengießers ihren Tod im Wasser, und mit der elementaren, durch ihn, den Seelenkünstler, erst geadelten Rebekka verbindet sich der Adelsmensch Johannes. Und der andere, Hauptmanns Johannes, den es mit ebenso elementarer Schnelligkeit zu der Studentin zieht, wie den Glockengießer zu dem roten Ännchen, läßt Frau Käthe, die mit Beate alles und mit Frau Magda vieles gemein hat, und sein kleines ihm kaum geschenktes Söhnlein im Stich — und auch hier fordert

das Wasser sein Opfer: ihn selbst. Frau Käthe wird folgen. Es wird auch in diesem Liebeskampf des Stücks viel Persönliches verborgen liegen, und wahrscheinlich dürfte auch Hauptmann die „Versunkene Glocke" wie die „Einsamen Menschen" denen widmen, „die sie gelebt haben". Nur daß das Individuelle hier in die höchsten symbolischen Höhen emporgehoben ist. Die beiden Frauen stehen zugleich für Natur und Kultur. Aber aus den blutlosen Begriffen sind leidenschaftliche Persönlichkeiten geworden, und das „Menschliche" regt sich in Rautendelein so stark wie das „Elbische". Was für ein Interesse könnten wir denn auch an dem Tun und Lassen der Geister nehmen, wenn die Dichter sie nicht wie unsresgleichen fühlen ließen? Mit „Hans Heiling" und dem „Fliegenden Holländer" steht es nicht anders. Sie sind uns unglückliche, fluchbeladene Menschen.

Nun aber setzt der fünfte Akt mit seinen wunderlichen Geheimnissen ein. Zwar daß Heinrich sterben muß, wissen wir. Jetzt möchte er klagen, daß er das lichte Leben (Rautendelein) von sich gestoßen und nicht stärker gewesen als sein Gewissen. Mit derselben Hand, meint er, die die Glocke gegossen, hätte er sie auch in Trümmer schlagen müssen. Aber die alte Wittichen, die an Einsicht dem Nickelmann nahezu gleichkommt, nennt ihn einen Berufenen, jedoch nicht Auserwählten, sie weissagt ihm das nahe Ende und rüstet ihm selber den Tod: mit den rätselhaften drei Bechern, an denen schon mancher sonst Hauptmann-feste Jüngling sein Gehirn zermartert hat. Der erste weiße Trank soll ihm die alte Kraft zurückbringen, der zweite rote den lichten Geist, der ihn verlassen hat, wer aber die beiden Gläser geleert hat, muß auch den gelben Trank des dritten trinken! Er muß! Mit der Kraft den Rausch des Lebens, nach dem Rausch der Sünde Sold, die Ermattung und den Tod — so wird es wohl sein sollen. Doch wage ich es nicht zu behaupten. Und unklar bleibt der Ausgang bei jeder Deutung. Nur das versteht man, daß die Gestalt der todblassen Magda, die dem Sterbenden erscheint, vor dem Himmelsangesicht weichen muß, das sich über ihn herabbeugt. Zu guter Letzt siegt eben doch die Natur, und vor dem Tode gibt es weder Sitte noch Sittlichkeit mehr. In

Rautendeleins Armen stirbt der friedlose Mann, und der sich selber der Sonne ausgesetztes Kind genannt hat, sieht mit verlöschendem Auge noch die Sonne kommen und hört die vollen klaren, nicht mahnenden und schreckenden Klänge ihrer Glocken. Das gewaltigste Werk seines Lebens aber, der Riesenbau, halb Königsschloß, halb Kirche, den er auf der höchsten Spitze der Berge errichtet, ist schon vor ihm zusammengesunken: in Schutt und Asche.

Aber auch Rautendeleins Geschick nimmt eine befremdliche Wendung. Sie steigt über den von Spinnen und Asseln wimmelnden Brunnenrand hinab ins Wasserreich und wird die Gemahlin des altersgrauen Nickelmanns. In der ersten Fassung der Dichtung ganz sans façon und ohne jede Motivierung; jetzt aber, nach dem liedartigen Monolog, den Hauptmann ihr nachträglich in den Mund gelegt, aus Gründen, die ich nicht anerkennen kann. Wenn wir die Natur von uns stoßen (wie Heinrich es im vierten Akt getan), dann kehrt sie auch uns den Rücken, so schien es mir früher, herz- und seelenlos, wie sie es im Grund ihres Wesens ist. Element gesellt sich wieder zum Element: solche Trennungen und Verbindungen bereiten niemandem Herzweh. Jetzt aber ist Rautendelein ganz Empfindung und seelische Qual. Matt und abgehärmt steigt sie vom Gebirge herab und mit verhauchender und ersterbender Stimme kündet sie uns dunkle Mär von dem Blut, das sie getrunken, von der glühenden Eisenhand, die ihr das Herz verbrannt, und daß sie anscheinend nur um das Herz zu kühlen des Wasserkönigs Braut geworden sei: vielleicht auch par depit d'amour, oder wie jeder allzu heftigen Anspannung der Seele ein Herabsinken unter ihr Niveau zu folgen pflegt, nach dem Höchsten das Gewöhnlichste. Das würde jedoch wieder nicht stimmen, denn über des Nickelmanns Bedeutung sind wir nicht mehr im unklaren, und nur seinen hohen Jahren und seiner körperlichen Mißform vermögen wir das lichte Elfchen mit dem Goldhaar und den sangreichen Lippen nicht zu gönnen. Freilich ist auch sie die alte nicht mehr; „ein bißchen matt und lädiert“ (wie der Waldschrat meint), so bekommt der grünangelaufene Schnaufer sie aus der zweiten Hand. Auch mögen sich

noch andere Verwandlungen in ihr vollzogen haben: denn sie erzählt uns von den drei Äpfeln, die sie gegessen, und die es an Fragwürdigkeit den drei Gläsern der Buschgroßmutter gleichtun. Saure Speise, ihr und den Lesern zum Gericht! Sie aß den weißen und wurde bleich, sie aß den goldnen und wurde reich, zuletzt den rosenroten.

„Weiß, bleich und rosenrot
Saß ein Mägdlein — und das war tot."

Das sind nun zwar Erinnerungen aus dem Grimmschen Märchenschatz. Aber taugen sie darum auch ins Drama? Im Märchen gewinnt das anscheinend Sinn- und Zusammenhangslose für den Forscher, der nach Volksbrauch und -Sitte und über diese hinaus nach ihren mythologischen Quellen spürt, oft plötzlich Sinn. Ein Drama aber soll uns selber über sich aufklären. Diese Äpfel aber — ich verzichte auf jede Auslegung und kann nur auf das lebhafteste bedauern, daß die bis dahin so tiefe und sinnvolle Dichtung uns zum Schluß mit Rätselfragen vexiert und entläßt.

An Dunkelheiten fehlt es ihr allerdings auch sonst nicht, und so verständlich uns des Glockengießers Langen und Bangen in seinen großen Zügen wird, so redet er doch mehr und form- und planloser, als es sich für einen genialen Künstler ziemt. Wir trauen nun einmal denen nicht, die uns immerfort von ihren großen Projekten unterhalten, und möchten jedem Künstler, sei er Dichter, Maler oder Musiker, zurufen: „Bilde, Künstler, rede nicht!" Laubes unglückselige „Karlsschüler" und Gutzkows nicht minder schlimmer „Königsleutnant" haben mir schon Gelegenheit gegeben, darauf hinzuweisen, welch einen Widerspruch die sogenannten Künstlerdramen in sich schließen. Da uns Mozart als Dramenheld doch nicht seine Opern vorspielen lassen, Rafael seine himmlischen Madonnen auf der Bühne ausstellen kann, müssen wir aus ihren Reden entnehmen, was sie uns mit der Tat nicht beweisen können, und wenn wir ihnen nicht mit unsrer Bildung und unsren Kenntnissen beispringen, wäre es auf dem Theater übel genug um sie bestellt. Je mehr sie nun aber von ihren Werken reden, desto tiefer sinkt unser Glaube an ihr

Können, und in diesem Dilemma verfängt sich auch unsere gute Meinung von dem Genie Meister Heinrichs. Auch er schwatzt und schwatzt, und wir sagen uns mit Bedauern: wie schade! wenn wir doch nur einen Klang von seinem wunderbaren Glockenspiel hören könnten, wir gäben hundert tönende Jamben dafür hin. Das geht nun aber einmal nicht an, und wir müssen mit ihm unter der Ungunst aller Künstlerdramen leiden. Etwas mehr Kraft und Kern hätte Hauptmann des Meisters Worten freilich auf alle Fälle geben können. Doch ist es nicht unerklärlich, daß der frühere Naturalist mit dem Preisgeben der Prosa und damit des Ausdrucks der Wirklichkeit sich im Vers subjektiver und ausgiebiger gehen ließ, als es sein bisheriger Brauch ihm gestattete. Er war eben noch nicht gewohnt, den Ausgleich zwischer Inhalt und Form zu finden und den Vers charakteristisch zu verdichten. Das Gesetz des Gegensatzes macht das begreiflich. Auch der Dichter des „Don Carlos", der in „Kabale und Liebe" kurz zuvor noch die knappste und schärfste Prosa zu sprechen vermochte, ergoß sich im Blancvers in maßlose Breite, die in der jetzigen, endgültigen Gestalt des Stücks schon um mehr als ein Viertel eingeschränkt ist. Und doch sind der Worte im „Don Carlos" immer noch zu viel.

Übrigens beruht der poetische Wert der „Versunkenen Glocke" nicht auf dem schwankenden, zagenden, jammernden und großsprechenden Helden und seinen menschlichen Gefährten und Widersachern, dem Pfarrer, Schulmeister und Bader. Die Naturwesen sind es, die für den Dichter in Gerhart Hauptmann zeugen, und er kann stolz darauf sein, daß es ihm vergönnt gewesen, sie zu beschwören, unsre Brüder im stillen Busch, in Luft und Wasser, sie so zu beschwören, daß sie für unsere Phantasie leben und sich nicht wieder aus ihr verdrängen lassen. Wer sich etwa an der Weltweisheit des häßlichen Nickelmanns stoßen sollte, den könnte der Dichter damit zum Schweigen bringen, daß Wassergreise seit den Tagen des homerischen Nereus „Einsicht besitzen, hoher Dinge Kunde". Der Waldschrat mit seiner Bocksinnlichkeit ist, so frech und froh, wie der Dichter ihn auf die haarigen Beine gestellt hat, eine höchst originelle Figur, und das holde

Rautendelein wäre wert, mit den Elfen des „Sommernachtstraums" den Reigen zu schlingen. Es webt ein süßer Zauber in der Szene, da sie dem Brunnengreis das Tränentröpfchen am Finger zeigt, und durch ihre Anmut bezwingt sie uns, in Übermut und Trauer, auch bis zum dunklen Ende. Ganz Hauptmannschen Ursprungs ist sie ja nicht. Wie Shakespeares Genius mit leisem Flügelschlag durch den „Ringelreigenflüsterkranz" ihrer Gespielen flattert, so hat Fouqués liebliche Undine Anteil an ihr selbst. Wie das Wassernixchen durch die Liebe des schönen Ritters, so wird Rautendelein durch den Glockengießer beseelt, und wie jene mit gebrochenem Herzen in Kühleborns Reich zurückkehrt, steigt sie, um ihr verbranntes Herz zu kühlen, zu den roten Korallen, den Silberfischen und Molchen hinab in den Schacht des feuchten Nickelmanns. Solche Anlehnungen ist man ja aber bei Hauptmann gewohnt, und sie sind in der „Versunkenen Glocke" nicht die einzigen. Unser deutsches Volksmärchen hat ihn mit einigen Motiven beschenkt, Ibsen mit andren. Hinauf in die Berge drängt es den Meister, wie Ibsens Helden alle, hinauf in die große Einsamkeit: Brands Kirche, die ein Gedankenbild bleibt, wird von dem Glockengießer Heinrich gebaut, und wie Oswald Alving reckt sich der Sterbende der Sonne entgegen.

Es könnte auffallen, daß ein Werk, das so viel Symbolik und so viel Unklarheit mit sich führt, das alles in allem also nichts weniger als leicht zu verstehen ist, gleichwohl auf dem Theater einen so starken Erfolg errungen hat. Dafür aber gibt es verschiedene Gründe: zunächst das zeitgemäße Vergnügen an Märchenstoffen auf der Bühne, sodann der melodramatische Charakter der Inszenierung, die uns mit Mondlicht und geisterhaft raunender Musik, mit den tanzenden Elfen und den hämmernden Zwergen „den Sinn gefangen hält", endlich der immer ergreifende Konflikt des mit dem Herzen zwischen zwei Frauen gestellten Mannes und das tiefe Mitleid mit der Verlassenen und ihren Kindern. Und gerade dies wird in einer ausgezeichneten Theaterszene, der bedeutendsten des ganzen Stücks, zu starker Wirkung ausgenutzt. Es ist der Schluß des vierten Aktes, das Erscheinen

der Kinder mit dem Krug, der die Tränen der toten Mutter einschließt, während aus der Tiefe herauf immer erschütternder die Glocke ruft. Wäre die Gestalt der Magda uns nur noch um ein weniges näher gekommen — denn sie erscheint und verschwindet zu rasch, als daß sie für unsre Augen zur Persönlichkeit werden und uns ans Herz wachsen könnte — die Szene hätte geradezu überwältigend wirken müssen. So fehlt ihr zwar das letzte individuelle Interesse — aber auch ohne dies ergreift sie uns schon stark genug. Und wenn auch sie den melodramatischen Charakter nicht verleugnet, so ist er in diesem Falle doch aus dem Zentrum der Sache heraus motiviert. Jede gute Theaterwirkung beruht auf der Projektion eines inneren Eindrucks nach außen. Die Glocke setzt nur die Schwingungen des Gewissens in Töne um, und Heinrichs verlassene Kinder, mit denen seine aufgeschreckte Seele sich beschäftigt, erscheinen ihm auf der Bühne leibhaft. Der theatralische Reiz der einzelnen Figuren ist dagegen nicht groß, schon darum weil sie nicht so voll von realistischem Leben sind wie die Geschöpfe der älteren Hauptmannschen Dramen, und den Glockengießer geben die Schauspieler nach der ersten modischen Neugier, die sich dem neuen Werk zuwandte, sogar ungern. Er ist eben doch zu wenig individuell, und fast immer nur in Sterbenöten auf Bahren, Betten und Bänken zu liegen widerstrebt der Eitelkeit des theatralischen Heldentums. Indessen was tut's? Das fällt nicht ins Gewicht. Und hätte das Stück auch Fehler, zahlreich wie der Sand am Meer — allein schon als Zeugnis für die geläutertere Kunstauffassung des Dichters behält es seinen ungewöhnlichen Wert, und was es uns von seinem dichterischen und dramatischen Können verraten, hat Gehalt genug, um ihm die liebevollste Beachtung zu schenken. Ob sie ihm auch geworden wäre, wenn es aus den Händen eines alten, d. h. eines nicht „modernen" oder mit dem naturalistischen Stempel gezeichneten Dramatikers hervorgegangen wäre? Da ließe sich belustigend spekulieren. Sehr leicht möglich, daß es zur Zeit der naturalistischen Hochflut als zu idealistisch zum Scheiterhaufen verurteilt worden wäre. Denn es ist wirklich in Geist und Form ein ganz idealistisches Stück.

In einem Punkt für mein Gefühl sogar zu idealistisch: in dem versifizierten Schlesisch der Buschgroßmutter. Denn hier klafft ein Widerspruch. Glaubte Hauptmann, in seinem Stück, in dem alle Welt gutes Hauptmannsches Hochdeutsch in gut gegossenen Versen spricht, also auch Lehrer und Bader und Meister Heinrichs simple Nachbarin, dürfte allein das alte verhutzelte Weib über ihren waschechten Dialekt nicht hinaus — gut, so mochte es dabei bleiben, obwohl ich nicht einzusehen vermag, daß der Wittichen nicht billig hätte sein sollen, was den andren recht sein mußte. Dann vertrug aber der Dialekt, der nur als ein Rest der alten naturalistischen Theorie aus Bjarne P. Holmsens Schule stehen geblieben wäre, auch kein Versmaß. Denn er ist seiner ganzen Natur nach naturalistisch, im Drama heißt das — denn der Erzähler und der Lyriker sprechen, wenn sie sich des Dialekts bedienen, in ihrer Zunge, und es steht bei ihnen, ob sie uns in gebundener oder ungebundener Rede kommen wollen. Im Drama aber ist er ein charakteristisches Ausdrucksmittel, das von der Bildungssphäre der dramatischen Person unzertrennlich ist, und gefällt es dem Dramatiker, das zu betonen und seine Buschhexe wie seine Weber Schlesisch sprechen zu lassen, dann mußte er auch konsequent sein und ihnen das Radebrechen in fünffüßigen Jamben ersparen. Wenn es aber doch sein sollte, wenn er durchaus auch die Alte in gehobenem Ton sprechen lassen wollte, vielleicht weil sie eine Prophetin ist und mit dem Schicksal im Bunde steht (das paßt aber doch nicht auch auf Bader, Schulmeister und Nachbarin) — wäre dann aber nicht des Guten genug getan gewesen, wenn er den Dialekt modifiziert hätte, etwa so wie die Sprache der „Weber" in der Übertragung? Denn Hauptmann glaubt wirklich nicht, was einem Nordwestdeutschen oder einem Oberbayern sein Schlesisch zu schaffen macht. „War labt, dar sicht's Laba! und i soa dersch" — meinen Ohren klingt das fürchterlich. „Zeit ufftihn woarsch. Ma richt a Murga schunn." Zehnmal muß ich das lesen, bis ich weiß, was es heißen soll. Will der Dichter die gebildete Welt zwingen, Schlesisch zu lernen? Es müßte wohl sein, wenn der Gewinn so groß wäre wie die Mühe. Aber „übertragen" werden muß ja schließlich doch, wenn

wir wissend werden sollen, und schließlich ist Hauptmanns Grille noch unbegründet, wie im Fall der Wittichen. Hätte er aus seinem künstlerischen Übertritt die letzte Forderung mutig gezogen, dann hätte er auch die Alte so gut Hochdeutsch reden lassen wie den Waldschrat und den Nickelmann (die genau genommen doch wohl auch ihre besondere Bocks- und Wassersprache sprechen müßten, wenn man nur wüßte, wie sie lautete), wie seine Elfen und die übrigen Menschenkinder. Entweder also: Schlesisch, dann aber in Prosa, oder Verse, dann aber Hochdeutsch. Im übrigen braucht man den Dialekt im Drama keineswegs so geradehin zu verwerfen. Auch seine Anwendung ist eine Frage des Stoffes, so gut wie die Frage: ob Vers ob Prosa überhaupt. In niederer Sphäre, charakteristisch verwandt, wird er seine Wirkung nicht verfehlen. Aber man lasse sich durch ihn über den Wert einer Dichtung nicht täuschen. Wie manches dramatische Mittelgut hat uns in der Lodenjoppe, mit der Spielhahnfeder am Hut schon ein X für ein U vorgemacht! Wir nahmen den Salontiroler für einen Sohn der Berge. Und wenn man eine Dialektdichtung ins Hochdeutsche überträgt, dann wird sich erst zeigen, was dahinter steckt, ob uns nur das Kleid gefallen hat, oder der Mensch. Das trifft auf Hauptmann nicht zu, der sich seine Wirkungen durch sein Schlesisch, dem der Ferienduft und die Sommererinnerungen fehlen, nicht erleichtert, sondern erschwert. Aber auch das ist nicht nötig. Und was die „Versunkene Glocke" im besonderen betrifft — sie ist ein Kunstwerk im idealen Sinn. Es ist keine Wirtshausschelle und keine Fabrikglocke. Sie hängt in einem tempelartigen Bau, „halb Kirche, halb Königsschloß" — in gehobener Sprache künden die Menschen, die ihn betreten, dort, was ihnen die Seele füllt. Und dort spricht man kein Schlesisch.

Die „Versunkene Glocke" blieb nicht das einzige Drama Hauptmanns, in welchem die Menschen der Wirklichkeit (und nicht nur, wie im „Hannele" die Traumgestalten, die der Sterbenden erscheinen) in Versen reden. Der Anfang des Jahres 1900 brachte der Welt eine wunderliche Komödie „Schluck und Jau", die der Dichter „ein Spiel zu Scherz und Schimpf mit fünf Unter-

brechungen" genannt hat. Warum so sinnwidrig geziert und so falsch nebenher, da Scherz und Schimpf dasselbe bedeuten? Abermals wechselt hier der schlesische Dialekt mit der Schriftsprache, aber hier geschieht, was ich für die „Versunkene Glocke" vergebens erhofft hatte und was meiner festen Überzeugung nach durch die Natur der Sache gefordert wird: Christoph Schlau, der durch das Vorspiel zu Shakespeares „Bezähmter Widerspänstigen" zu so hohen Ehren gelangt ist und der hier verdoppelt wiederkehrt, spricht in Prosa, und nur ein einziges Mal fällt seine schlechtere Hälfte, Jan, in den jambischen Fünffüßer. Warum (und das sei hier gleich vorweggenommen), wissen nur die Götter und der Poet, der mit ihnen in ihrem Himmel wohnt. Denn die Situation läßt den plötzlichen Wechsel unaufgeklärt. Der zum Fürsten „zu Scherz und Schimpf" erhobene Jan soll entzaubert werden. Die Frauen reichen ihm einen Schlaftrunk, und während er trinkt und in ihre Arme zurücksinkt, brummt er mit verdämmernden Sinnen:

„A blaues Bliemla! Kimmelkase! Decka
Vo Seide! seidne Decka! schiene seidne,
Gar schiene seidne Decka! Schiene Kleeder!
An Schissel Blutwurscht! Singt das Madla hibsch!
Die singt, wie ane schiene, guldne Wulke.
Wie bei'm Schweinschlachta singt die, asu — fett.
Ich bin gesund. Verpuchte Vogelscheuche!
Die sitzt uf enner Laberwurscht und prillt:
Ich bin a Ferscht! A Ferscht! A Ferscht! A Ferscht!
A seidnes Band, das — fraß ich — vurna nei
Und hinga hängt mir's raus . . . Ich bin a Ferscht!
Schluck! Was denn? Friß dich satt! Der Kurn war gutt!
Kumm ock, wir ziehn ins Bette, Schnutla! Kumm,
Da macha mir ins warm. Wellfleesch ist gutt.
Wellfleesch mit Saft und Kunkelriebasaft.
Das ist a hibsches Vegerla, das singt . . .
Was singt's denn fer a Lied? Ich gleeb nich dra.
Schweinschlachta! Sternla! Immer rim ims Kringla.
Ich bin a Ferscht, a Ferscht! Ich bin a Keenig!
De Sunne luß ich ufgiehn, wenn ich will.
A Faß mit Branntwein! Herrgott, is das gruß —
Da saufa ju viel tausend Schmetterlinge."

Das sind gewiß „wirblichte und irre Worte". Also Jau deliriert, sagt man vielleicht, er deliriert, wie es in andrer Art das arme Hannele tat, und daher die Berechtigung des Verses. Das wäre jedoch eine trügerische Begründung. Denn Jau hat schon in ganz andrer Weise deliriert: Damals, als er sich in die ihm aufgeschwatzte Würde zu finden begann und sich mehr und mehr in ihr festsetzte und wohl fühlte. Damals, als Frau Adeluz auf sein Werben einging, oder als er dem Dienertroß den Caesar zeigte, da hätte es nahe gelegen, daß er sich auch in andrer Sprache gefallen und die Verse seiner Umgebung nachgeahmt hätte. Denn damals war er ein gesteigerter, von seinem Niveau aus betrachtet ein höherer Mensch. Der hatte sich wirklich kraft seiner Phantasie die Krone aufs Haupt gedrückt. Der Schlaftrunk aber erhöhte ihm die Kräfte nicht, er stimmte sie herab und löste sie auf. Und wenn er ihm auch ein tolles Gemengsel von Bildern zutrug: zu der Haltung der Versprache konnte sich der umnebelte Geist, dem alles verschwimmt, unmöglich aufraffen. Dennoch wird es wohl der Schlaftrunk sein, dem wir diese zweifelhafte Verspartie zu verdanken haben. Im übrigen wäre ja aber das Prinzip gerettet; die Vagabunden Schluck und Jau reden in Prosa, und die der Schriftsprache mächtigen Herren und Damen, der Fürst Jon Rand, sein Freund und Hofmarschall Karl, die schöne Sidselill, ihre Kammerfrau Adeluz, Jägermeister, Narr und Page in flüssigen, oft dichterisch erhobenen, oft charakteristisch verschnörkelten, zuckersüßen, müden und blasierten hochdeutschen Versen, die wir in der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung schon einmal gelesen zu haben glauben.

Was Hauptmann gelockt haben mag, den großen Dichter mit offenen Augen nachzuahmen und das Motiv des Vorspiels der „Widerspänstigen" fortzuspinnen, das Shakespeare und sein Vorgänger entweder unerledigt gelassen haben oder dessen Entwicklung nur durch den Druck nicht auf uns gekommen ist — wer weiß das! Sehr wohl möglich, daß es ihn psychologisch reizte, dem nachzusinnen, wie es in der Seele eines Menschen aussehen müsse, von dem der Wahngedanke allmählich Besitz ergreift, und wie, wenn er in seinen ursprünglichen Stand zurückversetzt wird. Das

hätte ihn freilich nicht dazu zu führen brauchen, Shakespeares Stil nachzubilden, denn damit trieb er ein gefährliches Spiel. Gefährlich für sein literarisches Ansehn. Denn die Freude an solchen Nachbildungen „nach berühmten Mustern", die ja in unsrer Unterhaltungsliteratur nicht selten sind, traut man einem ernsthaften Dichter nicht zu, weil sie für ihn zu schade wäre. Hauptmann selber möchte freilich die strengere Kritik entwaffnen, wenn er das „derbe Stücklein" in dem Prolog, den ein Jäger spricht, „einer unbesorgten Laune Kind" nennt, und seine Partisanen haben ihn damit zu entschuldigen versucht, daß er sich einmal habe ausruhen und sorglos gehen lassen wollen, als er dem alten Motiv nachging und es in Shakespeareſcher Sprache ausführte. Ganz gut. Solche Stimmungen sind mir sehr wohl erklärlich. Unsere größten Dichter haben ihnen nachgegeben, und selbst der ernste Schiller gefiel sich in seinen Mußestunden, von der tragischen Muße sozusagen beurlaubt, in der Umformung der Gozzischen „Turandot". Schiller aber hatte sich damals schon so unzweideutig in seinem eigensten dichterischen Charakter offenbart, daß er keine Verkennung zu fürchten brauchte. Von Hauptmann aber erwarten wir trotz der rückhaltlosen Bewunderung, die sein staunenswerter Scharfblick für die charakteristische Außenwelt des Menschenlebens uns abzwingt, immer noch sein höchstes eigenstes Werk, von Jahr zu Jahr — um immer wieder enttäuscht zu bekennen, daß er trotz der ungleichmäßigen und langsamen künstlerischen Entwicklung, die er auf seinen Zickzackwanderungen durchmißt, uns seine künstlerische Persönlichkeit noch immer nicht enthüllt hat. Oder besteht sie darin, daß er keine hat und haben will? Wer aber glaubt das letztere? Wer eine künstlerische Individualität *hat*, *kann* sie gar nicht verbergen, und Hauptmann *hat* keinen eignen Stil. Man erkennt ihn nicht wieder, weder in seiner Prosa, noch in seinen Versen. Zudem war er fremden Vorbildern schon oft unterlegen, und in „Schluck und Jau" widerfuhr es ihm wieder — denn so nur und nicht anders muß das Urteil ausfallen. Er kam zur Abwechslung einmal Shakespeareſch, weil Shakespeare, als Hauptmann sich mit dem Schlaustoff beschäftigte, unbezwingliche Gewalt über ihn er-

langt hatte. Und wenn man allenfalls in seinen rein naturalistischen Werken seine „Objektivität" immer noch als Grundsatz und als Vorzug preisen könnte, da die Person des Dichters sich nicht vordrängen solle und dürfe — in Kunstgebilden, wie die „Versunkene Glocke", konnte davon keine Rede mehr sein. Und so mannigfaltige und große Schönheiten die Dichtung unleugbar mit sich führt, ein Hauptmannsches Gepräge trägt sie nicht. Wir spüren weder eignen Geist, eigene Form (die so ausgesprochen und unnachahmlich bei Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer wirkt!), und wo uns etwas Ungewöhnliches und Persönliches umwittert, ist es nachgeahmt. Gedanken haben mit dem eigentlich Dramatischen zwar streng genommen nichts zu tun, aber mit ihnen hebt der Dichter sein Kunstwerk erst aus den Talgründen in die Berghöhen empor, wohin es ja auch den Glockengießer Heinrich so leidenschaftlich drängt, mit ihnen zieht er uns zu sich, sich *selbst*, heran und läßt uns bei sich wohnen. Wenn irgend ein Stoff, so gaben mit der „Versunkenen Glocke" auch Schluck und Jau dem Dramatiker überreichliche Gelegenheit, uns den eignen Schrein mit seinen Juwelen aufzuschließen. Und was bekamen wir zu sehen? Simili. Sollte sich Hauptmann, wenn er Shakespeare wirklich mit Absicht nachgeahmt hat, der Gefahr nicht bewußt worden sein, die seinem dichterischen Ruf daraus erwuchs? Er hat eben nichts Eigenes zu geben, so würde man sprechen. Er *wird* nie etwas Eigenes geben, würde man prophezeien. Und das ist denn auch wirklich übereifrig genug geschehen. Und ich fürchte, die Propheten haben recht.

Ein jeder, der das Stück liest, das Vorspiel zur „Widerspänstigen" und seinen Shakespeare überhaupt kennt, wird von der Ähnlichkeit so unmittelbar getroffen werden, daß es eines Beweises gar nicht bedarf.

„Nimm dieses Kleid ihm ab, dies bunt gestickte,"

sagt der Chorus Karl zu seinem fürstlichen Freunde von dem Vagabunden Jau,

„So schlüpft er in die Lumpen wiederum,
Die nun, zum kleinen Bündel eingeschnürt,
Der Kastellan verwahrt. Kleid bleibt doch Kleid!

Ein wenig fadenscheiniger, ist das seine
Doch ihm gerecht und auf den Leib gepaßt.
Und da es von dem gleichen Zeuge ist
Wie Träume — seins so gut wie unsres, Jon! —
Und wir den Dingen, die uns hier umgeben,
Nicht näher steh'n, als eben Träumen, und
Nicht näher also wie der Fremdling Jau —
So rettet er aus unsrem Trödlerhimmel
Viel weniger nicht als wir in sein Bereich
Der Niedrigkeit. Wie? was? Sind wir wohl mehr
Als nackte Spatzen? mehr als dieser Jau?
Ich glaube nicht! Das, was wir wirklich sind,
Ist wenig mehr als was er wirklich ist —:
Und unser bestes Glück sind Seifenblasen.
Wir bilden sie mit unsres Herzens Atem
Und schwärmen ihnen nach in blaue Luft,
Bis sie zerplatzen: und so tut er auch.
Es wird ihm freistehn, künftig wie bisher
Dergleichen ewige Künste zu betreiben."

Es ist eine der schönsten Stellen des Gedichts, Shakespearesch empfunden und Shakespearesch ausgedrückt, aber es ist nichts als eine lange Paraphrase des berühmten kurzen Wortes aus dem „Sturm":

„Wir sind solcher Zeug wie der zu Träumen."

Man vergleiche die Szenen, in denen Karl, Jon Rand und die Hofgesellschaft sich abmühen, dem guten Jau sein Fürstentum einzureden — es ist genau derselbe absichtlich gestelzte, höfisch affektierte Ton des Lords und seiner Diener, und fast dasselbe Gebaren bei Jau wie bei Schlau. Apropos, die Namen der beiden Stromer wecken in mir den schlimmen Verdacht, als seien sie nur der auseinandergerissene und ergänzte Schlau: mit Schl— beginnt der eine, mit —au endet der andere. Besonders witzig und humorvoll wäre das ja gerade nicht, und Sinn vermöchte ich darin auch nicht zu entdecken. Aber Witz und Humor sind auch des Dichters Sache gar nicht, und immerhin könnten die doch sehr auffallenden Anklänge die Absicht des Dichters, ganz in den Bahnen Shakespeares wandeln zu wollen, noch einmal erhärten sollen. Diese Absicht spricht sich zu allem Überfluß auch

noch darin aus, daß es sich auch bei Hauptmann wie bei Shakespeare um ein Stück im Stücke handelt. Bei dem englischen Dichter und seinem Vorläufer läßt der brave Schau sich die „Widerspenstige" vorspielen, bei Hauptmann wird die Komödie von den beiden Schläuen der fingierten Jagdgesellschaft vorgeführt, die durch das Publikum vertreten werden muß. Denn der jägermäßig ausgerüstete Sprecher des Prologs beginnt:

„Dem Jagdherrn mach' ich meine Reverenz
Und allen werten Gästen dieses Schlosses."

Das erfordert aber noch den Luxus eines Extravorhangs, einer „geteilten Gardine aus grünem Tuch". Warum? Um die Phantasie zu wecken und zu stimmen? Aber wir haben es ja durchaus mit keinem Jagdthema, sondern mit den Vagabunden Schluck und Jau zu tun, und daß Fürst Jon Rand vom Jagen kommt wie der englische Lord, ist wohl ein neuer Anklang, aber für den Kern der Sache doch ganz gleichgültig. Vielleicht ist diese grüne Gardine eine Tochter der schwarzen, die auf der Bühne vor das Gelaß im Armenhaus gespannt wird, drin Hannele Mattern stirbt. Die schwarze Gardine, überflüssig ja immerhin auch, verkündete aber doch wenigstens Not und Tod und stand somit im Bunde mit der Stimmung der Dichtung. Aber wäre nicht auch sie besser weggeblieben? Denn wohin sollte es führen, wenn die Dramatiker für jedes ihrer Werke eine eigene Gardine vorschreiben wollten? Man werfe das Publikum auch ohne solche Präludien frisch mitten in den dramatischen Strom; es wird schon schwimmen, wenn das Wasser darnach ist.

Und glaubhaft genug hat Hauptmann Hoch und Niedrig ja charakterisiert, den gelangweilten und genußsüchtigen Hof in seiner leise beginnenden Zersetzung, und die armen Schlucker, die dem Fürsten und seiner Marzipanprinzessin Sidselill zum Spielzeug dienen müssen wie der Bauer dem Riesenfräulein von Burg Niedeck. Es ist ein feiner Zug, daß die Berührung mit dem Volke, wenn es auch keine besseren Vertreter zu stellen hat, als Schluck und Jau, den hohen Herren und Damen die Ungezwungenheit der Bewegung und die verlorene Natur zurückbringt, denn auch die verwöhnte Sidselill kreischt in dem allgemeinen

Taumel, der sich um den verkleideten Schluck dreht, vor lauter Wohlgefühl so durchdringend auf, daß der Fürst meint, er höre eine Küchenmagd und nicht eine süße Turteltaube. Wenn sie ihre zweifelhafte Schuldigkeit getan, wirft man den armen Kerlen eine Handvoll Gold zu und läßt die Fröstelnden, die an sich und der Welt irre werden, ihrer Wege ziehen, selbst den guten Schluck, der es doch wahrhaftig verdient hätte, daß Jon Rand und sein weiser Karl etwas mehr als Geld an ihn wendeten: ein Körnchen menschlicher Anteilnahme nur an seinem seltsamen Geschick, das so leicht zu bessern wäre.

Denn dieser Schluck ist weit mehr als ein gewöhnlicher Vagabund und nichts weniger als ein Strolch. Die welterfahrene Adeluz hat ganz recht, wenn sie ihn für die Komödie, die er spielen soll, mit den Worten körnt:

„Du hast bei Gott ein bess'res Los verdient
Mit deiner Kunst und deinem hellen Kopf,
Als den Hanswurst vor trunknen Bauernlümmeln
Zu machen, zu hausieren durch die Dörfer,
Wohl gar zu betteln und zu hungern, Freund."

Und ohne jeden Nebengedanken charakterisiert sie ihn kurz vor der vierten „Unterbrechung" treffend mit dem ganz Shakespeareschen gefärbten Wort:

„Ein armer Schlucker, dieser Schluck — nicht wahr?
Und stünde Güte halb so hoch im Preise,
Als sie gepriesen wird von jedermann,
So wäre dieser brave Schlucker Schluck
Ein Krösus dieser Welt."

Denn er besitzt wirklich eine grenzenlose Uneigennützigkeit, und nur die Schwäche seines Herzens kann ihn auf die sumpfigen Pfade geführt haben, auf denen die aus gröberem Stoffe geformte Herrennatur des Jau ihn auszuharren zwingt. Er ist sich nicht ohne Stolz bewußt, daß etwas von einem Künstler in ihm steckt. Er schneidet Silhouetten aus, und anscheinend gut, denn weder Sidselill noch Adulez noch auch der Fürst verspotten sein Werk, er hausiert mit abgelegten Kostbarkeiten, mit altem Gewebe, Münzen, Nadelbüchsen, Ketten und Korallen; sehr „kinstlich" wie er ist, findet er sich auch leicht bereit, die Königin zu

agieren, und, seiner Sache voll, improvisiert er sogar ein paar Verse, die sich besser erklären als seines Kameraden schlesische Jamben. Mit seinem Künstlertum steht sein Optimismus in schönstem Einklang. Als man ihn aus dem kalten Stockhaus in den warmen Saal versetzt, in Sidselills Gemach, fühlt er sich so „glücklich", daß es ihn wie Rührung überkommt. Er will alles tun, was man von ihm verlangt. Er schenkt fort, was er bei sich trägt. Und einmal, als ihm der Königinnen-Spaß über den Kopf wächst und er nicht mehr weiß, wie er sich dabei zu benehmen hat, weint der Zartbesaitete wirklich — wofür ihn denn die Mädchen sogleich mit ihren Küssen entschädigen. Diesem rührend gutmütigen Menschen trauen wir auch seine Anhänglichkeit an den rüderen und trunkfesteren Jau ohne Bedenken zu: denn Schluck will regiert sein, und für den im Rausche Hilflosen hat sein gutes Herz zu sorgen. Nur in einem hat Hauptmann zu viel gewagt: in der Blindheit, mit der er Schlucks Augen geschlagen, so daß er seinen Unzertrennlichen in der fürstlichen Vermummung nicht wiedererkennt. Vielleicht ging der Dichter dabei von der richtigen Voraussetzung aus, daß phantasievolle Naturen sich in eine Fiktion so hineinzuleben vermögen, daß sie die Wirklichkeit darüber verkennen, und Schlucks Seele ist so frei von Argwohn, daß ihm der Gedanke, jener Fürst, der ihn umarmt, könnte ein falscher sein, gar nicht kommt. Möglich, vielleicht — wenn die beiden sich nicht gar zu nahe kämen, wenn Schluck nicht aus Jaus Munde seinen Namen rufen hörte und wenn er selber in der Komödie bis dahin nicht immer noch seinen nüchternen Kopf behalten hätte, denn er bekundet wiederholt, daß er das Schauspiel von der Wirklichkeit sehr wohl zu unterscheiden verstehe. Er gleicht darin dem Pyramuszettel. Und wenn man aus äußeren Unwahrscheinlichkeiten in romantisch angelegten Dramen kein Wesens zu machen brauchte, so handelt es sich hier doch um eine psychologische Möglichkeit, und die darf selbstverständlich niemals verletzt werden.

Viel feiner und glaubhafter hat Hauptmann die Wirkung des Zusammentreffens der beiden Genossen im Schlosse für Jau behandelt. Denn dieser, der nicht so „kinstlich" ist wie sein

Kamerad, kann den schönen Schein von der Wirklichkeit nicht unterscheiden, geschweige denn ist er ein Phantast. Es wurde ihm darum auch nicht leicht, sich von seiner Fürstenwürde zu überzeugen. Shakespeares Vorgänger läßt seinen Betrunkenen rasch auf das Spiel eingehen; der Christoph Schlau der „Widerspenstigen" wehrt sich mit unglaubwürdiger Zungengeläufigkeit gegen die Aberkennung seiner bürgerlichen Rechte, bis er sich denn endlich fügt und den verkleideten Pagen als seine „Madame Frau" anerkennt. Hauptmann, dem allerdings mehr Zeit zur Entwicklung seines Problems blieb, das bei den britischen Dichtern über den Raum eines skizzenhaft ausgeführten Intermezzos nicht hinauswachsen durfte, übertraf seine beiden Vorläufer darin bei weitem, daß er den Tolltrank bei dem störrischen Jan äußerst langsam wirken und die Wahnvorstellungen durch lichte Augenblicke immer wieder unterbrechen ließ, bis die Zeit gekommen ist, da der Kumpan sich von dem Cäsarengift voll getrunken hat und schon damit beginnt, seine Umgebung seine Macht fühlen zu lassen: Er zerschnitzt die Polster, speit auf die damastnen Draperien, zerstampft die kostbarsten Stühle und gebärdet sich nicht anders als der wildeste Tyrann. Ein Diener, der ihn mit Schnaps versorgen soll, tut das denn auch, weil er für sein Leben fürchtet, mit so unanständiger Eile, daß er sogar den Fürsten dabei „anrempelt" und dessen Befehle überhört. Nun denke man sich, daß ein solcher Mensch, in dessen Hände der gute Schluck weiches Wachs war, durch eben diesen Schluck aus seinen Königsträumen wieder aufgescheucht wird. Sein ehemaliger Schicksalsgefährte soll plötzlich die Fürstin sein — eine zwiefache Kränkung seiner Gefühle. Denn auch die Sinnlichkeit war in Jan rege geworden. Da wird ihm ein Weib zugeführt, das einen Bart hat, und gegen das sich seine gesunden Sinne sträuben. Er dringt auf die angebliche Fürstin ein und erkennt seinen Schluck — er erkennt ihn und doch wieder nicht; denn Schluck weiß nichts von ihm und die Hof- und Jagdgesellschaft *will* von keiner Täuschung wissen. Das bringt ihn aus allen Fugen. Er fühlt seinen Verstand und seine Krone wanken. Ein dunkles Gefühl warnt ihn, daß von dort sein Sturz ausgehen werde. Darum muß das Weib, von

dem ihm schlecht geworden ist, fort. Zwar als Jon Rand (als Durchlaucht Jaus Leibarzt) meint, das sei leicht zu bewerkstelligen, wie aber, wenn er einst das Leben seiner Gemahlin von „ihm wieder fordern werde"? weist er die schlechten Gedanken zurück. Der Doktor solle sich einmal an den Kopf greifen; daran denke ja kein Pferd, und das verschlüge einem ja ordentlich den Atem! Als er aber den braven Schluck unter der Gesellschaft wieder erblickt, nunmehr in seiner gewöhnlichen Tracht, den Mann, das Weib, er weiß nicht was, packt ihn die Wut nur noch heftiger, „stierig", mit finstrer Entschlossenheit will er dem Phantom zu Leibe. Es ist der Alb, der in quält — er will ihn kalt machen, ohne Gnade; und jetzt wäre Schlucks Leben ernstlich gefährdet, wenn ihn die Mädchen nicht entwischen ließen und der brutale Übermensch an den Folgen des Schlaftrunks in die Wirklichkeit hinüberschliefe. An der Richtigkeit dieses Entwicklungsganges ist, glaube ich, nicht zu rütteln, und glaubhaft vollzieht sich auch die Entwirrung des armen Genärrten aus den Fesseln seiner Träume im Schlußakt nach dem Calderonschen Rezept:

„Denn ein Traum ist alles Leben
Und die Träume selbst ein Traum."

Ein bittrer Nachgeschmack bleibt uns freilich auf der Zunge. Bloße Sachen, an denen ein hoher Herr nach Belieben herumexperimentieren darf, sind diese Menschen doch eben nicht, am wenigsten der gute liebenswürdige Schluck. Vielleicht meint es der Fürst auch nicht so schlimm. Er befiehlt, wenn Jau nur wolle, seinem Amtmann — und ein Äckerchen und eine Kuh gehören dem entthronten Fürsten zu Eigentum. Und auch Schluck erfährt vielleicht noch einmal des Herrn Güte, die er im kalten Golde nicht spüren kann. Es fallen ein paar Andeutungen derart: der Fürst und Frau Adeluz reden von einem ernsten Vorteil, der aus dem Spiel für Schluck abfallen könne, und von der Gunst des Herrn. Das kann sich indessen auch auf die volle Börse und auf — Jau, den Pseudoherrn, beziehen. Und zehn gegen eins: Jau wird nicht daran denken, Kuh und Acker zu fordern, Schluck wird nicht daran denken, sich um die Gunst Jon Rands zu bemühen, schon aus Treue gegen seinen Jau nicht,

und die Mächtigen werden ihre Versprechungen und guten Vorsätze vergessen. Die beiden Vagabunden aber werden sich im Wirtshaus ihre Fahrten erzählen, sich so höchlich wie wir darüber verwundern, daß Schluck den Jau im Schlosse nicht erkannt hat, Jau wird sich gedoppelt fühlen, Schluck wird tun, was Jau will, die Schnapsflasche wird kreisen wie in den „Webern", und zu guter Letzt werden die beiden auf dem Seziertisch liegen, neue Opfer von Hauptmanns tragischer Lust am Fusel: wie der alte Krause, wie Frau Ingenieur Hoffmann und ihr Söhnchen, wie der Dr. med. Scholz und sein Sohn Robert, Julian Wolff und der Gemeindediener Mittelstedt, der Maurer Mattern und die Insassen des Armenhauses, Henschels Knecht Hauffe und last not least der Professor Harry Crampton. Könnte die Reihe damit nicht endlich geschlossen sein?

Der Bühnenerfolg des Stücks war ein sehr geringer. Zwischen den beiden Versspielen aber, die um ihrer künstlerischen Verwandtschaft willen hier zusammen betrachtet worden sind, der „Versunkenen Glocke" und „Schluck und Jau", war dem Dichter auf seinem eigensten Boden, dem der Wirklichkeit, ein Drama gediehen, das ihm einen ungemein kräftigen Erfolg einbrachte, einen Erfolg, der nicht dem Stoff, sondern lediglich der dramatischen und theatralischen, also der künstlerischen Behandlung desselben galt: der „Fuhrmann Henschel".

Das Stück ist mit stark realistischen Mitteln ausgeführt und in der Sprache wieder einmal nahezu naturalistisch: doch nur „nahezu", nicht ganz. Die Personen reden im Original ihr unverfälschtes, in der „der Schriftsprache angenäherten" Übersetzung ihr Hauptmannsches Schlesisch, aber sie tun es, wie Schluck und Jau es tun, weniger Bjarne P. Holmsenisch als in den früheren Dialektstücken des Verfassers, weniger abgerissen, lallend und durch Pünktchen unterbrochen, stilisierter also, wenn man will. Der Dialog schreitet mit stetiger Sicherheit seinem Ziele zu, und mit der gleichen Stetigkeit vollzieht sich die Entwicklung des psychologischen und des Handlungsprozesses, der das Stück ausfüllt. Zwar ist seine Sphäre, in der mißbräuchlichen Anwendung des Wortes, „naturalistisch", insofern sie niedrig ist:

wir haben es mit Kutschern und Kellnern zu tun, mit den ersten Sprüngen einer werdenden Freudendirne und den zynischen Praktiken einer weiblichen Bestie. Aber es ist kein Grund, nicht einzusehen, warum nicht auch „dieser Misere" Großes begegnen kann, denn über das alte Vorurteil, daß die tragischen Schicksale sich nur an Königskronen und Priesterbinden knüpfen dürfen, sind wir doch längst hinaus. Auch in der Oper hat sich ein lustiges und luftiges Gesindel eingenistet, Schmuggler, Stierkämpfer und Zigarettenmädchen in der „Carmen", heruntergekommene Künstler und Grisetten in der „Bohème" bei Puccini und Leoncavallo, eine Schmierentruppe, Fuhrleute und Kokotten in den übrigen Werken der italienischen Veristen. Es kommt also auch hier nur auf das Wie an, nicht auf das Was. Auch das Krankenlager der ersten Frau Henschel ist mit einer gewissen Diskretion behandelt, selbst von den unentbehrlichsten Geschirren nehmen wir nichts wahr, und auch das Sauerkraut in der Ofenröhre könnte uns nicht stören, wenn nicht ein paar Regisseure, die da glaubten, den Tyrannen Naturalismus übertyrannen zu müssen, auf den Einfall gekommen wären, echtes Magdeburger seine echten Gerüche über die Bühne und den Zuschauerraum breiten zu lassen. Die alberne Anordnung, die in die Scheinwelt den rohen Stoff mit seinem Dunst trug, war natürlich nur geeignet, alles Künstlerische, was der erste Akt so gut wie das ganze Stück mit sich führt, zu verhüllen und zurückzudrängen und Hauptmanns Schaffen zu diskretieren: denn bei der ersten Aufführung im „Deutschen Theater" würde man ihn jedenfalls doch zu Rate gezogen haben — so ging die Meinung — und er hätte dem Verbrechen gegen sein Werk also zugestimmt? Was ich im zweiten Bande der „Dramaturgie" gegen die Gerüche auf der Bühne vorgebracht, könnte ich hier nur wiederholen. Hinzuzufügen aber wäre, daß Rosendüfte, Pulvergeruch und Zigarrenrauch in nichts vor dem durchdringenden Sauerkrautdampf vergehen, der nicht so leicht auszurotten wie zu schaffen ist und der auch dann das Publikum noch belästigt, wenn seine Quelle auf dem Theater längst verstopft ist. Auch im zweiten und dritten Akt, in denen man doch kein Sauerkraut im Ofen wärmt, spürte

man noch seine fürchterliche Herrschaft. Wie nun, wenn Henschel und seine Knechte auch den Stallgeruch mit sich geführt und der Dunst des Genevers, des Kornbranntweins und der Bierneigen in der Wermelskirchschen Kneipe sich mit diesem und jenem zu einem harmonischen Akkord verbunden hätten? Ob man sich den Genuß des Dramas auch dann wohl noch, mit solchen Nasenopfern, erkauft hätte?

Diese Regierüpeleien stehen zudem, wie schon angedeutet, mit dem Geist des Werkes nicht in Einklang, denn ist seine Sprache auch halbwegs naturalistisch, so ist es sein Bau doch ganz gewiß nicht, und ich wüßte kein Drama der neueren Literatur zu nennen, ob alter oder neuer Richtung, dessen Material sich so vollständig und klar vor uns ausbreitete und das sich so wohl zum Ringe fügte, in dem Ausgang und Beginn vollkommen aufeinander treffen. Wir erhalten eine einfache und erschöpfende Exposition: zwischen der kranken Frau, ihrem gutherzigen Manne und der drallen und frechen Magd schlingt sich das tragische Band so fest, daß es dem Fuhrmann Henschel den Hals zuschnüren muß. Wir hören, daß er der Frau, um sie zu trösten, das Versprechen gibt, er werde die Hanne Schäl nicht heiraten, und wir zweifeln schon nicht mehr, daß die schlau berechnende Dirne dennoch den Mann in ihren Netzen fangen wird. Nicht an seiner Sinnlichkeit, wie einige „denkende" Schauspieler herausgefunden haben, nach denen der gute Henschel schon bei Lebzeiten seiner Ersten ein Verhältnis mit dem Frauenzimmer haben soll — und warum? nur weil er ihr die Schürze mitgebracht hat, die er ihr anfangs in einer Anwandlung von schlechter Laune abgeleugnet. Ach nein, gewiß nicht. Die Sinnlichkeit des ehrlichen und treuherzigen Menschen ist eher zu schwach, als zu stark, und schon im ersten Akt weiß der Tierarzt Grunert davon zu sagen, daß Henschel Willem nicht dafür berühmt sei, Weiberröcken nachzulaufen. Als er den Verdacht aus dem Munde der Kranken zum erstenmal hört, weiß er sich vor Erstaunen kaum Rat; das Erstaunen wird zum Unwillen, ja zur Entrüstung, und ebenso lebhaft wie Henschel selbst, weist der kluge Siebenhaar, der seinen Ohren zuerst nicht trauen will, den Verdacht zurück,

womit die Frau ihren guten Mann quält. Das ist vom Dichter alles so stark betont, daß über seine Absicht ein Zweifel gar nicht aufkommen kann. Nicht also aus Lüsternheit, sondern nur unter dem Druck der Verhältnisse, um des Hauswesens und des Fuhrgeschäfts willen, und weil sie eine so rüstige Arbeiterin, eine so große Rechnerin ist, die alles zusammenhalten wird, wirbt er um die Hand der Schlauen, die Komödiantin genug ist, ihre rohe und schamlose Natur solange zu maskieren, bis sie ihr Ziel erreicht hat. Von demselben Augenblick ist er aber auch ihrer Macht verfallen, denn einem Manne wie Henschel gegenüber, dieser schlichten, dumpfen, äußerlich schwerfälligen, innerlich feinfühligen Natur, ist ein Weib von der Rücksichtslosigkeit der Hanne Schäl immer die Stärkere. Sie beugt ihm den Mannesmut, sie zerstört ihm den Kern des Herzens. Was er unter der Fuchtel des schlechten Geschöpfs verloren hat, kleidet sich ihm in die wehmütigen und vorwurfsvollen Erinnerungen an die verstorbene Frau. Jetzt quält ihn das Versprechen, das er ihr gegeben, nur um sie zu beruhigen, ein bloßes Formversprechen, wie man es Kindern gibt. Die Zuchtrute, unter der er seufzt, wird ihm zur Geißel Gottes: er büßt, wie er glaubt, weil er sein Gelübde gebrochen, und unfähig sich aus dem Netz seiner Anklagen und Träume zu befreien, geht er freiwillig in den Tod. Hat ihn die erste Frau nachgezogen wie ihr und sein Kind? hat die zweite ihn auf dem Gewissen? Er stirbt an beiden: die Exposition löst sich in der Katastrophe so rein auf, daß auch nicht ein Stäubchen rückständig bleibt.

Dabei vollzieht sich die dramatische Entwicklung in übersichtlichen und eindringlichen theatralischen Etappen, mit den scharfen Einschnitten, die das Theater von je verlangt hat, die Dramatiker heißen wie sie wollen. Der Schluß des ersten Aktes bringt uns in einer sich den Zuschauern deutlich einprägenden Situation Henschels für das ganze Stück entscheidendes Versprechen an die erste Frau. Im zweiten wird die Lage des mit seinem Kinde zurückbleibenden Witwers klar genug dargelegt: wir wissen, daß der einsame Mann um die Magd anhalten wird, und Hanne Schäl, die klug darauf hingearbeitet hat, weiß es am Ende des

Aktes auch, denn als sie allein und Henschel außer Gehörweite ist, hält sie plötzlich in ihrem ostentativen Arbeiten inne, schwenkt ihre Schürze und ruft triumphierend vor sich hin: „Ich wer'sch euch zeigen, paßt amal uf." Noch dramatischer wäre es allerdings gewesen, wenn wir die Werbung Henschels selber miterlebt hätten, die sich nun hinter der Szene abspielt. Denn so ist es der großen Dramatiker Art. Sie zwingen uns in den Strudel der dramatischen Entwicklung und begnügen sich niemals damit, die entscheidenden Vorgänge in den Zwischenakt zu verlegen und uns durch den Theaterzettel nach Birchpfeifferschem Muster wissen zu lassen: zwischen diesen beiden Akten ist so und so viel Zeit vergangen. Auch Hauptmann tut es darin der klugen Charlotte gleich. Er stellt genau fest, daß der erste Akt Mitte Februar spielt, der zweite Mitte Mai, der dritte Ende November (desselben Jahres) usw. Warum geht er nicht noch einen Schritt weiter und macht, wie Shakespeare es tut, uns die Zeit über der Einheitlichkeit und Vollständigkeit der psychologischen Entwicklung vergessen? Es war freilich keine leichte Aufgabe, die Werbung Henschels um das raffinierte Geschöpf vor unsren Augen in einer dramatischen Szene zum Abschluß zu bringen. Aber scheute denn Shakespeare vor dem ungeheuerlichsten aller Wagnisse, der Werbung Richards des Dritten um Lady Anna Nevil, zurück? War es eine leichte Aufgabe, Wallenstein vor unsren Augen Schritt für Schritt der Diplomatie des Obersten Wrangel unterliegen zu lassen? Ist nicht die langsame, lauernde, fast keuchende Zurückhaltung, mit der die Czarewna, die Mutter des Demetrius, den Erzbischof ausholt, ein dramatisches und psychologisches Meisterstück? Sind es nicht auch Ibsens „große Szenen", und hat nicht auch Hauptmann in der Versöhnungsszene des „Friedensfestes" eine ähnliche Aufgabe vorzüglich gelöst? Warum erspart er sich die künstlerische Arbeit hier und speist uns mit den Resultaten ab? Hätte er anders verfahren, wir hätten ihm die genauen Zeitangaben gern erlassen, denn, durch das Miterleben der dramatischen Wendung und Wandlung wissend geworden, hätten wir ihrer nicht mehr bedurft. Immerhin ist diese Wendung ja ausreichend vorbereitet, so daß wir von dem Ergebnis des

Zwischenaktes nicht mehr überrascht werden können. Ein ähnliches Ausweichen müssen wir jedoch noch ein zweites Mal miterleben: im dritten Akt, der epischer geartet ist als die übrigen und darum auch theatralisch schwächer wirkt. Man denke sich eine Begegnung Henschels mit dem Kellner, die ersten Zuckungen des Argwohns, dazu die Auftritte mit dem Kinde, die dem Betörten die Augen darüber öffnen, wem er sich mit Gut und Blut verschrieben: der mächtige vierte Akt, der bislang die stärkste Bühnenszene bringt, die Hauptmann geschrieben, hätte dadurch nicht nur eingebüßt, sondern noch gewonnen, so gewiß eine vor unsren Augen vorbereitete Explosion erschütternder wirkt als eine unerwartete. Und welche Wirkung übt es schon jetzt, als der außer sich gesetzte Mann, an dem alles herumhackt und -beißt, der ersten Kraftprobe, der der alte abgedankte Pferdeknecht Hauffe hat weichen müssen, die zweite folgen läßt, als er seinen Schwager mit eisernem Griff am Handgelank umklammert und in unbändiger Wut nach dem schuldigen Weibe schreit, das ihn um Ehre und alles gebracht und das ihn in dem ergreifenden Schlußakt, als nichts mehr aufzuhalten und zu retten ist, auch in den Tod stößt. Zwar möchte sie in weibischer Feigheit im letzten Augenblick vielleicht noch helfen, wenn es nur anginge. Denn dies furchtbare Ende hat die gemeine Natur nicht vorausgesehen. Dennoch ist sie es, die ihm den Henkersdienst leistet. Die Schlinge trug Wilhelm Henschel schon um den Hals; die sterbende Frau hatte sie ihm übergeworfen. Hanne Schäl aber, jetzt Frau Henschel, bald vielleicht Frau — wer weiß es, zieht ihm den Boden unter den Füßen weg.

Einige Beurteiler haben sich an diesem, für mein Gefühl unvermeidlichen Ausgang gestoßen, doch nur darum, weil sie sich mit dem Charakter Henschels von Anfang an nicht abfinden konnten. Ein schlesischer Fuhrmann, meinten sie, sei nicht so sensitiv, daß er sich durch das seiner Frau in der Bedrängnis leichthin und gutmütig getane Gelöbnis wie durch einen Eid gebunden glaube. Auch werde er niemals zum Halluzinator werden, sondern das gemeine Geschöpf höchstwahrscheinlich mit Faustschlägen und Fußtritten zum Hause hinaus jagen. Von

schlesischen Fuhrleuten weiß ich nun zwar aus eigenem Wissen nichts zu melden, aber wenn Henschel solch ein handfester und empfindungsloser Durchschnittsmensch gewesen wäre, würde er ganz gewiß auch einen grundschlechten dramatischen Helden abgegeben haben; und wie Hauptmann ihn gezeichnet, lebt der Mann in jedem Atemzuge. Schlesisch oder nicht — es gibt in allen Ländern unter dem niedern Volk solch vierschrötige Enakskinder, die in der knochigen Brust das weichste Herz tragen, rechtschaffen, treu, zu jedem Kampf mit der Welt bereit, aber auf den Tod geknickt, sobald ihre Ehre verwundet wird. Er ist nichts weniger als ein Schwärmer — Gott bewahre. Er spricht, als er von dem Unglück redet, das über ihn hereingebrochen, in einem Atem von der Erkrankung seiner Frau und dem Fallen des jünst erst von Walther-Gottfrieden erstandenen Wallachs. Er hat einen kernigen praktischen Sinn. Für ihn ist die zweite Heirat wie die erste eine Interessenfrage, und er nimmt keinen Anstoß daran, daß die Dienstmagd, auf die er sein Absehn gerichtet, breits ein Kind hat. Vollblütig sei sie, meint er entschuldigend, und wenn die Birnen reif seien, so fallen sie halt herunter. Das also schaffe ihm kein Bedenken. Auch die Erinnerung an die Verstorbene nicht, wenn nur jenes Versprechen nicht wäre. Aber die Tote habe in ihren gesunden Tagen immer seinen Nutzen gewollt, und wo sie nun auch sein möge, sie werde seinem Fortkommen nicht hinderlich sein, und Kind und Geschäft verlangten nun einmal, daß er zur zweiten Ehe schreite. Mit dieser sachlichen Nüchternheit vereinen sich aber die strengste Rechtlichkeit, ein gütiges Herz, ein gläubig frommer Sinn und Anwandlungen mystischen Wunderglaubens, die bei solchen Naturen nicht selten sind. Gegen ein großes Leid ist der riesige Mann nicht widerstandsfähig genug. In einer verzweifelten Laune entfährt es ihm (schon im zweiten Akt, im Stande seiner Witwerschaft), man schaffte die Pferde am besten zum Abdecker, zerhackte die Wagen zu Brennholz und suchte für sich selber „ein kleines, festes Strickel". Der Tod der Frau und die geschäftlichen Unglücksfälle haben ihm den „Weizen verschlagen". „Ich bin halt noch gar nicht bei mir selber", meint er zu dem gleich-

falls von allerlei Sorgen geplagten Siebenhaar. Und als dieser, der die Menschen richtig einschätzt, ihm ins Gewissen redet, er müsse der traurigen Sache nicht immer nachhängen, sondern das Andenken der Toten auf eine gesunde Art ehren, unter die Leute gehen, sich in die Arbeit stürzen, als er ihm die Bedenken, die ihn wegen jenes Versprechens heimsuchen, zu zerstreuen sucht, da kommt der gute ratlose Mann mit seinen Wundern. Es wäre heute der sechsunddreißigste Geburtstag der Verstorbenen gewesen. Da sei er auf den Kirchhof gegangen, ihr Grab zu besuchen, damit sie ihm einen Gedanken schicke und er sich schlüssig machen könne. „Mutter," sagt ich in meinen Gedanken, „gib mir a Zeichen! Ja oder nee. So wie's ausfällt, soll mir's recht sein. An' holbe Stunde hab' ich gestanden. — Ich hab' auch gebet't und hab' er och alles vorgestellt, also bei mir selber, meen' ich natierlich: wegen dem Kinde und dem Gasthause (Henschel hat sich nämlich mit dem Gedanken getragen, ein kleines Gasthaus zu kaufen), und daß ich mer auch im Geschäfte keen'n Rat weeß — aber's hat mer kee Zeichen gegeben."

Man muß sich all dieser kleinen Züge erinnern, um den Henschel des letzten Aktes zu verstehen. Der Mann, der an dem Grabe seiner Frau auf das Zeichen gewartet hat, das die Selige ihm aus den Wolken herabschicken möge, damit er sich zum Rechten entschließe, kann auch Minuten lang ins Leere starren, die Füße der Toten rascheln hören, sehen, wie sie umgeht, die Uhr verhängt und sich in sein Bett legt. Der Mann der strengen Ehre mag sich noch so oft vorreden, daß ihn im Grunde keine Schuld treffe, daß Siebenhaar ihm selber zu der zweiten Ehe geraten habe und dann doch der erste gewesen sei, der ihn verachtet — er wird immer wieder dagegen einwenden, daß dennoch alles auf ihm sitzen bleibe, sogar seines Kindes Tod, und die Todkranke, in deren blasse Hand er das Gelübde getan, das Mädel nicht zu nehmen, wird nicht aufhören ihn zu schrecken. Es ist nicht etwa nur das überfeine Gewissen, das ihn martert: die Schande seines Hauses, die öffentliche Schmach, der allgemeine Ruin, in den sein guter Name herabgezerrt ist, sein geheimes Grauen vor dem schrecklichen Weibe: alles verknäult sich, ihn zu

Fall zu bringen, und der Mann, der so rasch damit bei der Hand war, wenn auch nur halbernst, von dem „kleinen festen Stick“ zu reden, der nur einer Bestimmung dienen kann, braucht nicht einmal so viel, um Ernst zu machen.

Und wenn Hanne Schäl ihn dazu gebracht hat, das für ihn todwürdige Verbrechen des Wortbruchs zu begehen (nicht der redliche, gewissenhafte Siebenhaar mit seinem unanfechtbaren guten Rat), so ist sie es wie gesagt auch, die den Richtspruch vollzieht und beschleunigt. Denn in der Nähe dieses Teufels kann ein Wilhelm Henschel nicht leben. Eine in all ihrer reinlichen, frischgescheuerten, fast appetitlichen Wüstheit meisterhaft entworfene und durchgeführte Gestalt! Sinnlich durch und durch und doch jederzeit imstande, selbst ihre zügellosen Triebe unter den Vorteil zu knechten. Wie gut steht sie sich anfangs mit dem guten derben Jungen, dem Kutscher Franz, und wie frech und fühllos gibt sie ihm den Scheidebrief, seit sie es sich in den Kopf gesetzt hat, Frau Henschel zu werden. Ein paar Monate die geschäftige, treue und ehrbare Magd zu spielen, das ist am Ende der Trauring aus Wilhelm Henschels Händen wohl wert. Und nun tragiert die Furie zum Entzücken, soweit Henschels Augen und Ohren reichen. Hinter seinem Rücken, ja: ihren leiblichen Vater sollen die Quolsdorfer mit einem Knüttel zum Wirtshaus hinaustreiben (denn auch er leidet an der Hauptmannschen Schnapswut), und ihre leibliche Tochter — sie hat kein Kind, das Mädchen gehört ihrer Schwester; und wenn es sich in schlechter Pflege befindet — mag es denn krepieren! Kaum aber tritt Henschel ins Zimmer, dann ist sie in der Kammer bei seinem Gustelchen beschäftigt; da eilt sie das Essen aufzutragen; da gibt sie ihrem Brotherrn freundlich gute Ratschläge. Und dann rückt sie unter Krokodilstränen mit dem Bekenntnis heraus, daß sie ihren Dienst verlassen müsse; ihr Bruder brauche sie dringend, es gehe eben nicht anders. Aber es tue ihr so leid um Henschels kleines Mädchen! Und auch dem Gerede müsse einmal ein Ende gemacht werden, daß sie nur darum schön um ihn tue, weil sie einmal seine Frau werden wolle. Und kurz und gut, es gehe nicht und sie bleibe nicht — bis der arme Gimpel gefangen ist

und die Schändliche schreckenlos ihr wahres Antlitz zeigt. In kurzer Zeit ist Gustel tot. Es ist gewiß Verleumdung, daß sie das Kind, sei es auch nur durch Verwahrlosung, der Mutter nachgeschickt habe. Aber was weiß Hanne Schäl, die für Siebenhaars guten freundlichen Knaben nur ein Scheltwort und für ihr eignes Töchterchen Bertha, das Henschel aus übergroßem Zartgefühl der Wütenden ins Haus gebracht, nichts als Haß und Widerwillen hat, von Kinderliebe? Aber ihrer Dirnennatur läßt sie jetzt wieder die Zügel schießen, soweit ein letzter Rest von Anstand und die Klugheit es irgend gestatten. Und die läßt sie es entgelten, die ihr die Zusammenkünfte mit ihrem George stören! Immer mehr enthüllt sich ihre bodenlose Roheit, jetzt, da sie nichts mehr zu erschleichen hat und die „Liebe" ihre harte Natur nicht auf ein paar Tage schmeidigt. Alles, was sie spricht und tut, ist brutal und häßlich. Für edle Menschen hat die gemeine Person überhaupt kein Verständnis. Der redliche und gesittete Siebenhaar wird von ihr so geradezu einer „polnischen Wirtschaft" mit der närrischen Franziska bezichtigt, die ihm in ihrer Backfischschwärmerei nachläuft. Wie sie ihre weinende Tochter herumreißt und -stößt, so treibt sie es mit der kindlichen Seele ihres Mannes. Wäre es nicht die derbe Frische ihres gesunden Leibes, man wüßte wirklich nicht, wodurch diese Keiferin Männer anzulocken verstünde. Wohl aber nur anzulocken, nicht zu halten. Jedes feinere Gefühl wird von ihren rohen Sitten abgestoßen. Und auch auf der Wehleidigkeit ihrer letzten Szenen liegt nicht der schwächste verklärende Hauch von Reue. Sie wird nur von den Folgen ihrer Taten überrascht, und die sind riesenhafter angewachsen, als ihre Bauernschlauheit voraussah. Nun sieht sie etwas über sich, vor dem sie ein Grauen empfindet. Ihm ins Auge zu schauen, dazu ist sie nicht beherzt genug. Sie fühlt sich überwältigt, und dagegen zappeln und sträuben sich ihre bis dahin immer aufrechten Sinne. Aber nicht ein Fünkchen Mitleids mit ihrem Opfer glimmt ihr in der für alles Gute undurchdringlichen Brust. So verlassen wir sie, den rohesten Typus vom Weibe, den unsre deutsche Literatur kennt, glaubhaft

in all ihrer Unmenschlichkeit, den schmutzigsten, bittersten Bodensatz, die Hefe des Frauentums.

Auch diese Gestalt hat in der öffentlichen Kritik manchen Widerspruch erfahren. Wenn Wilhelm Henschel in seiner angekränkelten Empfindsamkeit unwahr, so sei Hanne Schäl zu wahr — d. h. zu wahr für die Kunst. Da solche Einwendungen nicht von denen ausgegangen sind, die in ihrer Beschränktheit von dem Niedrigen und Häßlichen auf der Bühne überhaupt nichts wissen wollen, noch auch von solchen, die das Was und Wie in der Kunst nicht zu unterscheiden vermögen, so darf nicht nur flüchtig darüber hinweggegangen werden. Also weder die Wahrheit dieses weiblichen Satans noch die künstlerische Technik ihrer Wiedergabe wird dabei angezweifelt, sondern nur das Übermaß ihrer ästhetischen Widerwärtigkeit gegen ihre Daseinsberechtigung auf dem Theater ins Treffen geführt. Ich gebe diese nun, d. h. ihre ganze ästhetische Scheusäligkeit, unumwunden zu und wiederhole, daß sich in ihrer Natur gegen ihre dichtgehäuften gemeinen Instinkte auch nicht das geringste Gegengewicht findet. Aber solch vollkommene Teufelinnen sind auf der Bühne nicht ganz selten. Auch in Augiers Seraphine Pommeau (der femme entretenue aus den „Lionnes pauvres"), auch in der schändlichen Sidonie Risler, die sich aus Daudets vortrefflichem Roman leider ja auch auf das Theater verirrt hat, regt sich keine Spur des Guten, und eine vollkommene Kanaille ist die Frau in Strindbergs „Vater". Nun wird man das letzte Beispiel wohl nicht gelten lassen, denn es ist die Schöpfung eines ganz barocken Geistes, und die empörende Wirkung der französischen Ehedirnen, an deren Echtheit ich so wenig zweifle wie an der der Hanne Schäl, wird durch ihre Umgebung und ihr Widerspiel so erheblich abgeschwächt, daß die letzte Wirkung der Dichtungen, in deren Mitte sie stehen, kein Widerwille, sondern eine echte, fast tragische Rührung ist. Aber stellt sich die nicht, nur in viel ergreifenderer Gestalt, im „Fuhrmann Henschel" auch ein, und ist der „Titelheld" nicht allein schon Manns genug, um den Gifthauch, der von ihr ausgeht, in Tränen zu verwandeln? Ist diese Hanne denn etwas

andres als das furchtbare Hemmnis auf der tragischen Laufbahn des Helden, an dem er seine Kraft bewährt oder scheitert? Sind die schwärzesten Intriguanten, die das Theater kennt, Jago, Franz Moor, Wurm oder gar der fürchterliche Mohr in Grabbes Gotland im Prinzip etwas anderes, und erwecken sie an und für sich einen geringeren Abscheu? O ja, lautet vielleicht die Antwort, denn eine gewisse Größe ist von ihrem Tun unzertrennlich, und die erweckt allein schon das ästhetische Wohlgefühl, das Hanne Schäl um sich herum nicht zu verbreiten vermag. Aber die Größe spreche ich zum wenigsten dem Sekretär Wurm völlig ab, fast auch dem Jago, und Hanne Schäl legt dem Helden die Schlingen mit nicht geringerer List und Konsequenz als Jago dem Othello, Franz Moor dem Bruder und Vater, Wurm den Liebenden und Grabbes grotesker Berdoa dem Herzog von Gotland. Verzerrungen des Bösen ließen sich aus der klassischen Literatur übergenug nennen, und Goneril und Regan stehen moralisch gewiß nicht über der schlesischen Bauerndirne. Auch fährt von diesen beiden nur Goneril mit einer gewissen ästhetischen Pracht daher, der Tigerschabracke für die Bestie in ihr — aber was finden wir von großen und glänzenden Zügen an der zweiten Tochter, der kalten, gleißnerischen Gattin des Herzogs von Cornwall, die in den unerhörten Mißhandlungen ihres weißbärtigen alten Vaters das Äußerste wagt? Es hilft nichts, dagegen einzuwenden: das seien Geschöpfe einer barbarischen Zeit — ach nein! wie selten und ungeheuerlich immerhin, auch die Gegenwart zeugt noch Halbgötter und Drachen, und die ästhetische Wirkung bleibt dieselbe, hier oder dort. Aufgehoben wird sie nur durch die idealen Elemente in den Dramen, und auf diesen Erfolg kann Hauptmann so gut hinweisen wie Shakespeare und Schiller. Wie greulich sie sei, auch Hanne Schäl ist weder ein völliges Vieh noch eine moralische Mißgeburt, die allerdings auf der Bühne nichts zu suchen haben würden. Sie ist und bleibt ein Mensch, und nichts Menschliches sollte, im geistigen Sinne, von der Kunstwelt abgesperrt werden.

Gleichwohl wird es dem Publikum niemand übelnehmen dürfen, wenn es sich in den schlammigen Niederungen der Hanne

Schäl nicht wohl fühlt und wenn es sich im besten Falle über eine kalte Anerkennung ihrer Zeichnung nicht hinausschwingt, denn dem Drama fehlt wieder einmal alles Persönliche, Herz und Geist des Dichters, der den schweren Stoff mit einem frischen Lufthauch durchfahren, gereinigt und beschwingt hätte. Wir kosten die Wahrheit, aber diese Wahrheit drückt uns nieder. Den letzten künstlerischen Ausgleich zwischen Stoff und Form hat Hauptmann auch im „Fuhrmann Henschel" noch nicht gefunden, und was der Dramatiker rein als solcher gewonnen, das hat er dem Dichter wieder entzogen. Es gibt wirklich noch eine höhere Kunstsphäre, nach der zu streben des Schweißes der Edlen wert wäre. Und wenn mich selber einmal der Zweifel anwandelte, ob nicht solch' ein Werk wie der Fuhrmann Henschel in der Unfehlbarkeit seiner Wirklichkeitszeichnung und der Wirkung seiner dramatischen Komposition im Prinzip ganz gleich mit den großen dramatischen Dichtungen aller Völker einzuschätzen sein möchte, dann belehrten mich die Erfahrungen, die mir die Aufführungen des Stückes zutrugen, rasch wieder eines andren. Wo ich das Fuhrmannsstück auch gesehen: Siebenhaar und sein Söhnchen Karl, die Familie Wermelskirch, der Kellner George, der Hausierer Fabig, und wie die andren alle heißen, wirkten auf der Bühne so leibhaft wie beim Lesen. Nun sagt man vielleicht, das sind größtenteils knappe Skizzen, und in ihnen ist Hauptmann Meister. Aber ich habe auch noch nirgends einen schlechten Henschel gesehen, und die Schauspielerin, die die Hanne gibt, in allen Theaterkreisen über das Bohnenlied preisen hören. Jede Stadt hat seine Hanne, die Hanne κατ' ἐξοχήν. Woran lag und liegt das, da der Henschel-Darsteller bald darauf als Wallenstein völlig versagte, und die vielgepriesene Hanne das Klärchen schlecht und die Königin im „Carlos" noch schlechter gab? Es sind eben wohlfeilere Aufgaben, Henschel-Willem nicht ganz, aber Hanne Schäl gewiß. Das Gewöhnliche stellt sich leichter dar als das Edle, die Wirklichkeit bequemer als die Welt der Poesie. Die sogenannten „sentimentalen Liebhaberinnen" gingen am Waschfaß und an der Ofenröhre schauspielerisch geradezu auf — und doch mißglückte ihnen kurz nachher der Flug ins Reich der Phantasie.

Sollte daraus nicht auch auf den Wert der Wirklichkeitsschilderung zu schließen sein? So viel der Künstler Hauptmann im „Fuhrmann Henschel" gewonnen hat: er hat, wie ich glaube, mit naturalistischen Mitteln zwar das Höchsterreichbare geleistet, aber es gibt noch eine höhere Welt, und in diese gelangt man nur, nachdem man eine Herkulesarbeit vollbracht hat. Hauptmann weiß, wo sie liegt. Die „Versunkene Glocke" hat ihm ihren Schall aus jenen Regionen zugetragen. Aber im Reich der Lüfte zerstob ihm der Stoff. In „Schluck und Jau" erneuerte er den Flug. Aber ein fremder Genius mußte ihn stützen und tragen wie Virgil den Dante. Er wird es zum dritten und vierten Male versuchen, die Wirklichkeit in die Welt der Poesie emportragen und dort läutern müssen, damit ihm das Vollkommene gelinge: die Wirklichkeit zur Wahrheit, den Stoff bis auf den kleinsten Rest zum Kunstwerk zu verwandeln. Ja, er hat es bereits versucht, im „Armen Heinrich". Großes hat er schon geleistet. Aber Größeres fordert das Schicksal von ihm, das allen Helden den Weg verbaut, und ehe er sich nicht völlig im künstlerischen Feuer gereinigt hat, wird ihm die „Göttin mit den Rosenwangen nicht lächelnd den Pokal reichen", den Becher der ewigen Jugend, den Trank der Unsterblichkeit.

Das zu erfüllen bleibt ihm ja aber nach menschlicher Voraussicht noch eine lange Frist, und er, der die Erwartungen der Verehrer und seiner Gegner so oft schon getäuscht hat, erweitert die Grenzen, die ihm durch die Natur gesteckt zu sein scheinen, vielleicht noch einmal zum Erstaunen beider. Vielleicht! Zum Schrullenhaften wird sie ihn nicht verleiten, denn das widerfährt nur ausgeprägten Persönlichkeiten wie Ibsen. Aber es ist möglich, daß sein „objektiver" Blick an Schärfe noch zunimmt und wie mit Röntgenschen Strahlen durch die Schranken der Wirklichkeit in die Herzkammer der Menschen dringt, wie es ihm in seiner Skizze vom „Apostel" und einigen Partien seiner letzten Dichtungen halbwegs schon gelungen ist. Daß er zu den naturalistischen Elementen jemals wieder zurückkehre und aus der Not des Fragmentarischen und der Pointelosigkeit eines Bühnenstücks eine Tugend mache, ist wohl nicht anzunehmen; geschähe es doch,

so wäre es nur ein Eingeständnis, daß sein klar bewiesener künstlerischer Wille oder sein Können erlahmt sei. Oder läge ein solches Eingeständnis von ihm schon vor? Gegen sein künstlerisches Wollen zeugt bedauerlich genug der „Rote Hahn", gegen sein Können das zerfahrenste aller seiner Bühnenstücke, der „Michael Kramer"? Das ist, nur nicht so direkt und handgreiflich wie im „Roten Hahn", doch auch nur eine schwache Kopie besserer Figuren von ihm aus besseren Tagen. Diese Mutter und diesen Sohn kennen wir schon aus dem „Friedensfest", und die farblosen Typen der braven Michaline, des Malers Lachmann und seiner Frau hätten wir bei Hauptmann niemals zu finden gewünscht. Und mußte es sein — die beiden ersten immer noch lieber als die letzte. Denn jene gehören wenigstens doch der Wirklichkeit an. Sie sind nüchtern und reizlos, aber es sind tüchtige Menschen, und sie sind wahr. Frau Lachmann aber ist nur noch Theater. Das können l'Arronge, Schönthan, Blumenthal und Kadelburg auch, und sie können es besser. Daß wieder einmal einige Kneipenrowdies dem Leben gut abgeguckt sind, erkenne ich willig an, aber von dramatischem Zusammenhalt findet sich in dem schwächlichen Stück auch keine Spur, und die sogenannte „ergreifende Totenklage" des letzten Aktes ist nichts als ein trübes Phrasengebräu, unwirklich, unpoetisch und undramatisch zugleich. Nein, so schwatzhaft hätte Hauptmann oder auch nur eine seiner dramatischen Figuren nie werden dürfen, am allerwenigsten der alte Kramer, wie Hauptmann ihn angelegt, eine wirkliche Künstlernatur (und die bedeutenden Bildner sind große Schweiger) und ein ganzer Mann. Und solch' ein undramatisches Gerede, das in einem Drama alter Schule als zu unwahr, zu rhetorisch schonungslos verurteilt worden wäre, findet in einem modernen Schauspiel noch seine Bewunderer unter den Ästhetikern und — natürlich! — den Ästhetikerinnen. Zu allem krankt das schlotterige Stück noch an dem chronischen Übel aller Denker-, Künstler- und Erfinderstücke. Es mutet uns zu, Menschen für tüchtige Kunstarbeiter oder für Genies zu halten, die uns den Beweis dafür ewig schuldig bleiben müssen, weil er nur durch ihre Werke erbracht werden könnte. Ich glaube also den Dichter

rücksichtsvoll zu behandeln, wenn ich auch diesen „Michael Kramer“ für einen augenblicklichen Versager halte, der sich ähnlich unter den Werken auch der Größten findet und der auf Hauptmanns Wollen und Können keinen sichren Schluß verstattet, so wenig wie die dramatisch ganz unzulängliche, psychologisch ebenso wie juristisch unmögliche „Rose Bernd“, und der „Arme Heinrich“, der die rührende alte Märe, die uns Hartmann von Aue erzählt hat, in dramatischer Form wiedererzählt und im sprachlichen Ausdruck von allen Werken des Dichters das dichterischeste und idealistischeste ist — aber wiederum erneut sich auch hier die Frage, wenn auch in einem andern Sinne als einigen der älteren Schöpfungen Hauptmanns gegenüber, die Frage: ist denn das noch ein Drama? Oft genug habe ich dem Gedanken Ausdruck gegeben, daß das Wesen des Dramas eine geräuschvolle äußere Aktion keineswegs verlangt. Wenn sich aber die innere Bewegung nicht nach außen projiziert, selbstverständlich nicht in Einzelheiten allein, sondern in dem ganzen Verlauf des Handlungsprozesses, wie kann man dann von einem Drama reden? Und so steht es um den „Armen Heinrich“, der eben jetzt am Wiener Hofburgtheater seine erste erfolgreiche Aufführung erlebt hat, ein dichterisch bedeutendes, ein ergreifendes Werk, aber ein Werk, in dem wir es wie im Epos lediglich mit inneren Vorgängen zu tun haben, die sich in dramatisches Wesen nicht umsetzen können. Denn niemand wird doch das Wachstum des furchtbaren Übels, an dem der Ritter dahinkrankt, einen dramatischen Prozeß nennen, wenn wir auch in jedem Akt ein anderes Stadium der Seuche miterleben. Wohl wäre die von Akt zu Akt zunehmende Zerrüttung der Seele des Helden so zu nennen, die alle Phasen der Weltflucht und Todessehnsucht durchläuft, um in die wildeste Lebensgier auszuarten, wohl auch die parallel damit laufende Lust des Mädchens, sich für den geliebten Mann zu opfern, aber dafür reichen die epischen Formen völlig aus, ja, sie tun dem Stoffe mehr als die dramatischen Genüge, weil sie den Dichter nicht zwingen, vor der entscheidenden Szene, dem Blutopfer in Salerno, der dramatisch alles zudrängt, plötzlich Kehrt zu machen und sich mit einem fünften Akt zu begnügen, der zu erzählen

versucht, was wir hätten miterleben müssen. Natürlich wäre das theatralisch und dramatisch nun wiederum unmöglich gewesen, weniger aber darum, weil das liebliche Kind auf dem Seziertisch mit allem Drum und Dran auf die Bühne schlecht getaugt hätte, als vielmehr darum, weil die inneren Wandlungen, die sich da in Heinrichs und Ottegebens Brust vollziehen sollen, jeder dramatischen Verleiblichung spotten. Daß es der Ritter zu der Tötung des Kindes nicht kommen lassen durfte, versteht sich wohl von selbst, aber es ist eine bloße Gaukelei, wenn der Dramatiker uns einreden möchte, Gott nehme den Willen für die Tat, und was die Macht der Liebe an dem miselsüchtigen Ritter gewirkt, das sei ausreichend, ihn zu heilen. Das ist es nicht, denn im Drama wollen wir sehen, miterleben. Von allen dichterischen, von allen redenden Künsten ist das Drama die plastischeste. Hauptmann aber hat, wenn er idealistisch kommt, es von je geliebt, seine Stoffe in malerischen Unklarheiten verdämmern zu lassen. Und auch das wird man vielleicht für sehr erbaulich, aber auch nicht für dramatisch halten dürfen, daß Ritter Heinrich, der einmal den Turban getragen und in den Bräuchen des Halbmonds anscheinend nicht sehr tugendlich gelebt hat, mit dem Aussatz für seine Sünden büßt und mit seiner inneren Reinigung auch äußerlich wieder ein Reiner wird. Übrigens findet auch diese fromme religiöse Beziehung sich bereits bei dem alten Dichter, den Hauptmann nebenbei in Person als Dienstmann des Geschlechts derer von Aue auftreten läßt: modern und Hauptmannsch insbesondere ist sie also in keinem Sinne. Auch mag Gott zwar im Epos mit seinen Wundern den ritterlichen Hiob erlösen, im Drama gibt es keinen Weg von der Seele des Kranken zu seinem mit Schwären und Krusten bedeckten Leibe, und Heinrich sei wie er wolle, so edel, hilfreich und gut wie möglich: einen Aussätzigen heilt auch die größte Tugend nicht, wenn wir uns nicht hinter der phantastischesten Mystik verschanzen wollen. Zwar hat Hauptmann gerade für diese wichtige innere Wendung durch sein Dichterwort viel getan, eine Stelle, die mit der milden Süße einiger seiner Hannele-Verse eine gewisse Herbigkeit, einen Erdgeruch vereint, den man modern nennen könnte und der mir zum ersten-

male von Hauptmanns Sprache den Eindruck des ganz Persönlichen weckt. Hier sind die schönen Worte, von denen in dem Berliner Bericht über die dortige Aufführung nur einige Verse mitgeteilt waren:

Als mich der erste Strahl der Gnade streifte
Und eine Heilige zu mir niederstieg,
Ward ich gereinigt: das Gemeine stob
Aus der verdumpften und verruchten Brust,
Der mörderische Dunst der kalten Seele
Entwich, der Haß, der Rachedurst, die Wut,
Die Angst — die Raserei, mich aufzuzwingen
Den Menschen, sei's auch durch gemeinen Mord,
Erstarb. — Doch ich blieb hilflos! Angeklammert
Hing ich betäubt an meiner Mittlerin
Und folgte blindlings allen ihren Schritten.
In ihre Aureole eingedrängt . . . .
In ihrem Dunstkreis konnt' ich wieder atmen,
Und Schlaf, der mich gemieden hatte, schloß,
Wenn sie die Hand mir auf die Stirne legte,
Mein Herz vor den Dämonen wieder zu!
— — — — — — — — — — — — — — —
Da traf der andere Strahl der Gnade mich.
Was soll ich sagen? An dem neuen Strahl,
Der aus des Kindes schweren Wimpern zuckte,
Gebar aufs neue meine Liebe sich
In die erstorbene, finster drohende Welt.
Und in der Flut des lichten Elements
Entzündeten die Hügel sich zur Freude.
Die Meere zur Wonne und die Himmelsweiten
Zum Glücke wiederum — und mir im Blut
Begann ein seliges Drängen und ein Gären
Erstandener Kräfte: die erregten sich
Zu einem starken Willen, einer Macht
In mich! fast fühlbar gen mein Siechtum streitend. —
So rang's in mir! Noch ward ich nicht gesund,
Doch fühlt' ich eins: daß ich es mußte werden —
Oder mit ihr den gleichen Tod besteh'n.
— — — — — — — — — — — — — — —
Wir stunden vor dem Arzt — trotz allem, ja,
Wie ich euch sagte: unten in Salerne.
Er sprach zu ihr. Er fragte, was sie wolle? —

Sterben für mich. Er staunte, zeigte ihr
Das Messer, das Gerät, die Folterbank,
Riet zehnmal ab . . . . doch alle seine Worte
Beirrten sie nicht einen Augenblick:
Da schloß er sich mit ihr in seine Kammer. — —
Ich aber . . . nun, ich weiß nicht, was geschah. —
Ich hört' ein Brausen, Glanz umzuckte mich
Und schnitt mit Brand und Marter in mein Herze.
Ich sah nichts! Einer Türe Splitter flogen,
Blut troff von meinen beiden Fäusten und
Ich schritt — mir schien es — mitten durch die Wand! —
Und nun, ihr Männer, lag sie vor mir, lag,
Wie Eva, nackt . . . . lag fest ans Holz gebunden!
Da traf der dritte Strahl der Gnade mich:
Das Wunder war vollbracht, ich war genesen!
Hartmann, gleichwie ein Körper ohne Herz,
Ein Golem, eines Zauberers Gebilde —
Doch keines Gottes — tönern oder auch
Aus Stein . . . oder aus Erz, bist du, solange nicht
Der reine, grade, ungebrochene Strom
Der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen
In die geheimnisvolle Kapsel, die
Das echte Schöpfungswunder uns verschließt:
Dann erst durchdringt dich Leben. Schrankenlos
Dehnt sich das himmlische aus deiner Brust,
Mit Glanz durchschlagend deines Kerkers Wände,
Erlösend und auflösend —: dich! die Welt!
In das urewige Liebeselement. —

Aber so schön diese Verse sind: dem dramatischen Mangel helfen sie nicht auf. Und wenn der Dichter uns fragen wollte: wie denn dem Stoffe anders beizukommen, wie die wunderbare Heilung besser zu deuten gewesen wäre, so würde darauf nur die Antwort taugen: der Stoff, an dessen Behandlung bei dem mittelalterlichen Epiker du dich so festgeklammert, war eben von Haus aus undramatisch, so daß du besser getan hättest, ihn nicht zum Drama zwingen zu wollen. Der fromme Dichter Hartmann von Aue brauchte in seinem rührenden Idyll nichts zu deuten oder zu „vertiefen", und ihm half Gott, wie die menschliche Kunst des Meisters von Salerne und seine eigene Erzählerkunst versagte. Der Dramatiker aber, der moderne Dramatiker vollends, der

frühere „konsequente Naturalist“ (den vielleicht die scheußliche Krankheit zu dem Stoff gezogen) hatte Anfang und Ende, Inneres und Äußeres pragmatisch zu verknüpfen, und konnte er das nicht, dann mußte er den Stoff meiden oder ihn der Musik überlassen, der mystischesten aller Künste, die glauben kann und glauben macht. Und einen „armen Heinrich“, ein Musikdrama von Pfitzner (dem Komponisten) und Grun (dem Textdichter) gibt es ja auch bereits. Da es jedoch einmal geschehen, haben wir zwar allen Grund, uns vieler Einzelheiten des Gedichts zu freuen, der holden Ottegebe, die dem Käthchen von Heilbron vielfach verwandt und in ihrer Mischung von himmlischer und irdischer Liebe eine fein und sicher erschaute Gestalt ist, eine reifere Schwester des armen, minder glücklichen Hannele, der Nebenfiguren sonst, des Pächterpaares, des Paters, des Knechts Ottacker, dessen gesunde Sinne sich vor dem Aussatz sträuben und der in aller Treue seinem Herrn darum doch untreu wird, da aber im Drama das Drama die Hauptsache ist und bleibt, ist das Stück schließlich doch wieder ein Halbgeschöpf, und Lessing behält mit seinem Worte wieder einmal recht: „Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit dessen Aufführung weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?“

So hat denn also Hauptmann doch den erwarteten Weg genommen wie die ganze naturalistische Bewegung auch. Nach stürmischen Anläufen wider die alten Götter und ihre Altäre, ein Einlenken in ruhigere Bahnen, das mit einem Anerkenntnis nicht der alten Kunst, sondern der ewigen Kunst, der Kunst überhaupt abschloß: der Kunst, die keine geistlose Kopie des Wirklichen, sondern die Umformung des Rohstoffs der Natur zu neuen Gebilden nach den mehr dunkel gefühlten als ausgesprochenen Gesetzen des Schönen ist. Das bedeutet eine Bankerotterklärung des Naturalismus. Und wer kann daran noch zweifeln? Es ist aus mit ihm, völlig. Sowohl Hauptmann wie

Halbe, den man nicht nur nach seiner „Jugend“ allein beurteilen sollte, Hirschfeld, Schnitzler, Langmann u. a., deren Bahnen sich mit den ihrigen berühren, sind zu den alten Dramenformen zurückgekehrt, und nur in diesen haben sie nennenswerte Siege errungen. Mit etwas anderem Inhalt haben sie dieselben freilich gefüllt — aber die Formen selbst haben sich nicht verändert. Auch Ibsen, dem es nie beigekommen ist, eine andere Dramenform zu suchen und die alte zerbrechen zu wollen, hat der französischen Technik ihre Listen abgeguckt, zu ernsteren Zwecken als Scribe, die beiden Dumas und Sardou, aber äußerlich doch im Anschluß an ihre Künste. Woher nähme man denn auch im Handumdrehen eine neue Bühnentechnik, eine neue Form des Schauspiels? Beschimpfen konnten die hitzköpfigen Bilderstürmer der „Moderne“ die alte, auch zertrümmern, aber eine neue bildet sich nicht von heute zu morgen, so wenig sich die Gesellschaftsordnungen von einem Jahr oder Jahrzehnt zum andern wandeln. Es sind organische Produkte, und die wachsen sich langsam, in Jahrhunderten, aus.

Die Kulturvölker haben seit den ältesten Zeiten überhaupt nur erst drei große typische Bühnenspielformen gesehen, die für die Dramen aller Zeiten Bedeutung erlangten: das Theater der Griechen, die Bühne Shakespeares und die Mischung aus französisch-englischen Bühnenelementen, die sich für Deutschland in den Dramenformen Lessings und besonders Schillers zu einem neuen Ganzen vereinten und die, nachdem eine ähnliche Verschmelzung sich bei den übrigen Nationen vollzogen, heutzutage den Schauspielen Deutschlands, Frankreichs, Englands, Skandinaviens, Italiens und Spaniens gemeinsam ist. Eine jede von ihnen entstand aus den Bedingungen von Ort und Zeit. Feierliche gottesdienstliche Handlungen waren die Anfänge des hellenischen Dramas, unter freiem Himmel im Schutz der wärmenden griechischen Sonne begangen. Die Konstruktion des Theaterbaus, der Altar, der Chor: es waren Ergebnisse der örtlichen Verhältnisse und des religiösen Charakters der Spiele, deren großzügige Behandlung, deren szenische Hilfen (Kothurn und Masken) wiederum durch die Aufführung im Freien vor einer ungeheuren

Menschenmenge bedingt waren. Die Einschnitte der Handlung wurden durch die Chorgesänge ausgefüllt (die Gesänge der Gemeinde, möchte man sagen); sie knüpften das eigentliche Drama mit der religiösen und menschlichen Auffassung des Volkes zusammen, das durch sie gleichsam zum Mitspieler wurde, so daß die Schlußwirkung selbst zur Zeit der höchsten Ausbildung der dramatischen Kunstform durch Äschylus, Sophokles und Euripides, immer noch die einer großen Huldigung aller, der Darsteller, des Chors und der Zuschauer, vor dem Heiligtum des Ewigen wurde, der Gottheit, des Schicksals, oder welchen Namen sie sonst führen. Die christlichen Mysterien waren in ihrer Urform nichts andres als die Tragödien der Hellenen. Vor dem Volk zuerst in den Kirchen, dann auf offenem Markt aufgeführt, waren sie gottesdienstliche Akte wie jene, an denen die Gläubigen teilnahmen — wie in den Passionen des Heinrich Schütz und des unendlich größeren Johann Sebastian Bach die Gemeinde ihre Choräle singt, integrierende Teile des Kunstwerks, wie es die griechischen Chorgesänge waren. Diese „Passionen" aber waren wieder nur die protestantischen Umbildungen der alten Mysterien, des Theatralischen entkleidet und in das Tonreich emporgehoben. Als aber jene sich des geistlichen Gewandes entledigten und weltlich wurden, als mit ihrem religiösen Wesen auch die „Gemeinde" aus ihnen verschwand, da bewahrten sie sich doch die äußere Form, die aus der Versinnlichung von Erde, Himmel und Hölle hervorgegangen war, und die, nicht erheblich umgestaltet, die Bühnenform Shakespeares wurde. Mehr als anderthalb Jahrtausende trennten das Leben des unvergänglichen Dichters von den Tagen des „Prometheus", der „Antigone" und „Medea". Aber was er auf seinem schmucklosen Brettergestell ausbreitete, zwar aus einem neuen Geist geboren, beweglich, farbig, und in allen Äußerlichkeiten das gerade Gegenteil der antiken Bühne, war doch in seinem innersten Kern eins mit ihr. Leidenschafts- und Willenskonflikte waren es, die sich vor unsren Augen anspannen, entwickelten, strafften und lösten; keine bloßen Augenblicksbilder, keine Bruchstücke, keine zufälligen Häufungen von Tatsachen, ohne Sinn und Spitze, sondern wohl ausgereifte

Organismen, die da blühen, wachsen und sterben nach ewigen, ehernen, großen Gesetzen. Und so blieb es bis auf unsre Tage, der ewige Inhalt aller Dramatik: als Corneille und Racine schufen und die Formeln des starren Einheitendramas das freiere Walten der Natur hinderten, als Lessing Frankreich und England verband und Schiller auf der neugeschlagenen Brücke seine „Räuber" durch Deutschland schickte. Die dritte neue Bühnenform, nicht ganz so sehr Naturprodukt, wie die der Griechen und Shakespeares, aber dafür auch bestimmt, international zu werden. Die Freiheit der Engländer und die Gebundenheit der Hellenen und der Franzosen zugleich. Eine straffe, doch nicht ängstliche Technik, die dem Genius Spielraum genug zur Bewegung läßt. In dieser neuen Bühnenform bewegten sich bis auf unsre Tage alle großen Tragödien und Lustspiele, die sich von der Bühne herab die Völker eroberten. Und hat sich bei den romanischen Völkern ihrem Wesen gemäß die Form geschlossener erhalten als bei uns Deutschen, die wir unsren Geist nicht so willig in ein strenges Schema fügen, ist also demgemäß das Szenengefüge bei uns mannigfaltiger, oft zerklüfteter als bei jenen, so sind doch die technischen Grundzüge heutzutage in den Schauspielen aller Länder die nämlichen, und Echegaray und Tolstoi kommen in denselben Bühnenformen zu uns wie Sardou, Ibsen und Björnson. Den Inhalt aller sieghaften Bühnenstücke bilden aber jetzt wie vor zweitausend Jahren Willens- und Leidenschaftskonflikte, die werden, wachsen und sich lösen, die mithin Anfang und Ende haben und deren Entwicklungsbahn sich übersichtlich vor uns ausbreitet.

Der Naturalismus verkannte die Notwendigkeit in der dramatischen Grundform (über deren Ausbildung ich mich u. a. auch in dem Anhang zum 3. Bande verbreitet habe), als er sie fortschaffen zu können glaubte. Er wollte zunächst überhaupt keine Technik und mit dem, was ihm die Struktur eines Dramas allenfalls ersetzen sollte, der „Milieuschilderung", die kein Ende nahm, ist er dramatisch genau so gescheitert wie die Erneuerer der alten Mysterienbühne mit ihren Versuchen. Auch das waren keine müßigen Spielereien, sondern ernstliche Bemühungen um eine Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist und Gemüt des

Volkes. So schrieb Hans Herrig seinen „Luther", so Wilhelm Henzen die „Heilige Elisabeth", in der u. a. der geistreiche Gedanke verwirklicht wurde, Nahes und Fernes durch eine zweite höher gelegene Bühne auch räumlich zu verknüpfen, wenn es geistig verbunden war. So werden wir von der Heiligen der Wartburg durch das Aufziehen der hinteren Gardine zu ihrem frommen Gemahl geführt, der auf einem Kreuzzug begriffen in Otranto stirbt. Auch den interessanten Experimenten mit der sogenannten Shakespeare-Bühne in München lag etwas Ernsthafteres als eine archäologische Spielerei zugrunde, und ich habe ihren Versuchen eine Zeitlang aufmerksam nachgespürt. Je länger je mehr aber habe ich mich von dem Glauben an den Nutzen und die Möglichkeit der Durchführung ihrer Neuerungen für das gesamte deutsche Theater abkehren müssen, auch ehe mich die Aufführung von „Was ihr wollt" belehrte, daß die Münchener Einrichtung von ihren zahlreichen Verwandlungen und ihrem ganzen nüchternen Habitus nicht annähernd den Zauber der Stimmung zu ersetzen vermochte, den die Meininger „moderne" Einrichtung des herrlichen Gedichts mit ihren drei Dekorationen verbreitete. Es geht eben nicht an, die Errungenschaften der neuen Bühnentechnik, die so gut wie die Dramenform langsam organisch geworden ist, preiszugeben und die Entwicklung des Theaterwesens künstlich ein paar Jahrhunderte zurückzuschrauben. Der Naturalismus ging aber noch einen Schritt weiter. Er wollte nicht nur der Form, der Technik, er wollte auch dem Wesen des Dramas zu Leibe, und das konnte ihm der Natur der Sache nach nicht gelingen. Wir werden uns auch fernerhin gedulden und unterdessen mit den alten Formen vorlieb nehmen müssen. Und glücklicherweise sind sie so dehnbar, daß jeder eigenartige Poet in ihnen kommen kann, in welcher Gestalt er will: wie es dereinst Goethe und Schiller, Kleist und Hebbel getan, so jetzt Wildenbruch, Sudermann und Hauptmann, in Vers oder Prosa, im berliner oder im schlesischen Dialekt, ein- oder sechsaktig.

Dagegen ist das Stoffgebiet von der naturalistischen Schule allerdings ganz erheblich erweitert und, man darf sagen, be-

reichert worden. Hand in Hand mit der sozialen Bewegung ist auch die Dichtung zu den Ärmsten und Elendesten herabgestiegen, und ihre Leiden, ihre Not und ihre Kämpfe bildeten eine Zeitlang ihre vornehmste Beschäftigung. Pathologische Fragen aller Art wurden das neu erschlossene Forschungsgebiet der Dramatiker, auf dem sich auch Hauptmann eifrig umtat. Der sprachliche Ausdruck verlernte die allzu ängstliche Rücksichtnahme auf das Dekorum und das Gefühl der Frauen. Er wurde mit den dramatischen Stoffen rücksichtsloser, derber und häßlicher; auch sexuelle Fragen und die mancherlei Probleme, die sie mit sich führen, wurden in der Literatur mit größerer Freimütigkeit behandelt, und bald übertrug sich aus den Reichen der Dichtung, des Romans, des Dramas, des Essays das freiere Wort auch in die Sphäre des gesellschaftlichen Umgangstons, der sich für jeden, der Ohren hat zu hören, in den letzten zehn Jahren von mancher Fessel der Prüderie und der falschen, oft auch der berechtigten Scham befreit hat. Nun glaube ich zwar nicht, daß die gehäuften Darstellungen des Traurigen, des Häßlichen und Gemeinen, wie sie sich bei Hauptmann und seinen Gefährten zahlreich finden, nach dem Herzen der großen theaterliebenden Menge sind, und wäre die Macht der Suggestion nicht so groß, so würden auch die bedeutenderen Dramen Hauptmanns bei dem Publikum einen weit schwereren Stand gehabt haben. Von den schönheitdurstigen Seelen nicht zu reden, die sich nur in dem Fluidum Goethes wohl fühlen und die von den neuesten Roheiten in der Kunst prinzipiell nichts wissen wollen; denn die Kunst solle erfreuen, die Kunst solle erheben usw. Dem wäre zu erwidern, daß die Kunst gar nichts soll und daß ihr, wie ich des öfteren ausgeführt, auch die düstersten und niedrigsten Gebiete nicht verschlossen zu bleiben brauchen, wenn sich nur menschliche Kräfte und Leidenschaften in ihnen regen. Doch ist die Wirkung der bedeutendsten dramatischen Dichtungen, die die Welt bewundert, allerdings seit Jahrtausenden immer die der Erhebung und inneren Befreiung gewesen, auch wenn die Zermalmung ihnen voraufgehen mußte, und an dieser reinigenden und erfreuenden Wirkung hat es der naturalistischen Dramatik nur zu oft gefehlt.

Warum aber? Nicht allein weil es ihr an der Wohlgestalt der schönen Form gebrach, oder an der Sturmkraft großer, edler Leidenschaften, oder an der göttlichen Freiheit, mit der Shakespeare über seinen Stoffen dahinschwebt, sondern weil ihr überhaupt alle und jede persönliche Färbung und damit das fehlte, was dem Stoff erst die geistige Prägung verliehen und das starke Interesse des Lesers und Zuschauers verschafft hätte. Warum fesselt uns bei Ibsen auch der niedrigste Stoff? Weil ihn der eigenartige feine und scharfe Geist des Dichters beständig durchdringt und ihm Wechselbeziehungen mannigfaltigster Art abgewinnt, die uns unablässig ästhetisch vergnügen. Denn der Stoff allein entscheidet nie, immer nur, und abermals immer nur seine Behandlung. Für Hauptmann war der Stoff jedoch immer wichtiger als seine Zurüstung, und wenn es ihm allmählich auch gelungen ist, die Komposition so klug zu meistern, daß sie uns künstlerisch zu erfreuen beginnt, so genügt diese Kunst doch noch nicht, uns mit dem beständigen Wohlgefühl zu erfüllen, mit dem wir jeder Wendung einer großen dichterischen Persönlichkeit folgen. Und wir haben längst gelernt, uns hierin zu begnügen. Es scheint wirklich, als wäre unsere Zeit mit ihren harten öffentlichen Kämpfen nicht dazu angetan, die Menschen im Reich der Schönheit auch nur auf Stunden ausruhen zu lassen, selbst im Garten der Kunst nicht, in dem sie sich ihr Allerheiligstes errichtet hat. Und der Entwicklung der Menschheit muß der Einzelne, er mag wollen oder nicht, auch die härtesten persönlichen Opfer bringen. Eben darum aber, weil die Kunst auf ruhigere Tage warten und um andrer Interessen willen, die sich um Leben und Tod der geltenden politischen und sozialen Ordnung drehen, darben muß, darf man nicht ermüden, auf ihre verkümmernden Rechte hinzuweisen und ihr Flämmchen durch den Sturm und Wogendrang der bewegten Zeit an das andere Ufer zu retten, das Ufer eines neuen Jahrhunderts. Dort wird auch ihre Zeit wiederkommen, und die sich jetzt, immer noch verkannt und verfolgt, ducken und drängen lassen muß, wird dann, in den harten Kämpfen erstarkt und gestählt, ihr Fanal auf ein andres Geschlecht herabflammen lassen, das in Frieden das Brot bricht, dessen Korn jetzt kaum grünt.

Wäre es nur ein wenig leichter zu unterscheiden, was die Zeit, was die Mode will! Nur der, dem es nichts verschlägt, ein rückständiges und nutzloses Leben zu führen, wird sein Ohr gegen den Notruf der Zeit verschließen und ihr den schuldigen Zoll weigern, aber kein Vernünftiger möchte der Mode Heerfolge leisten. Und doch hat sie an den modernen Fragen ganz erheblichen Anteil, und sie ist, so lange ihre Herrschaft dauert, nicht weniger mächtig, als die „Zeit", d. h. als das über die Häupter und den Willen der einzelnen Menschen hinweg sich langsam erneuernde und lange regierende Gesetz des öffentlichen Lebens in Religion und Staatswesen, Wissenschaft und Kunst. Das aber ist es auch, was die Zeit von der Mode unterscheidet, die rasch entsteht und nur flüchtig dauert. Sie kann jederzeit, wie sie will, sie jagt ihrer Vorgängerin hastig den Rang ab, während das notwendig *geworbene* Gesetz seinen Vorherrscher so allmählich entthront wie der Frühling den Winter, wie der Mann den Jüngling. Und trifft dies Kriterium zu, dann war auch an dem Naturalismus, dem bald der Symbolismus folgte, der dann seinerseits wieder den ältesten unentwickeltsten, kindlichsten und kindischesten Kunstformen weichen mußte, die Mode stark beteiligt. Das Stoffgebiet indessen, auf dem er sich mit Vorliebe tummelte, ist wirklich neues Land, das die Zeit herangeschwemmt hat und das allem Anschein nach je mehr und mehr erstarken wird: das Reich der sozialen Frage mit all ihren Seitenläufern, darunter dem für das öffentliche Leben wichtigsten nach der Erweiterung des Rechtsgebiets der Frauen.

Ob auch der überall wahrnehmbare Zuwachs an Freiheit in der Behandlung geschlechtlicher Fragen in der Kunst und dem allgemeinen Verkehrston durchweg zu den willkommenen Errungenschaften der großen Emanzipations-Bewegung zu zählen ist, möchte ich nicht so sicher bejahen. Für ernste und reine Naturen völlig gefahrlos, führt das Thema für die größere Menge doch immer den bedenklichen Hauch des Pikanten mit sich, und ich würde mich schwer zu dem Glauben bekehren können, daß die Zunahme der Ehebruchsdramen auf den deutschen Bühnen und so mancher anrüchiger Stücke, die französische Zoten ohne Witz und Grazie

sagen, als ein günstiges Symptom für die Sittlichkeit der oberen Gesellschaftsschichten und ihrer Dichter anzusehen sei — denn der Naturalismus hat damit nur in seiner mißverstandenen stofflichen Bedeutung etwas zu tun. Dagegen berühren sich diese und ähnliche Themata mit der Frage der Frauenrechte ja nahe genug, aber wie ich glaube nur zum Schaden einer reinen Lösung derselben im öffentlichen Leben wie in der Kunst. Wo die Freiheit zur Frechheit wird, sollte ihr Schutz aufhören, und wenn alle freien Künstlerseelen sich entrüstet gegen das Ansinnen der sogenannten Lex Heinze gewandt haben, dann sollten sie ihren Zorn auch gegen die frivolen Entweiher der „Frauenfrage" wenden, denen Deutschland den schmachvollen und törichten Gesetzentwurf indirekt zu verdanken hatte. Sollten aber auch jene widerwärtigen Komödien als Zeit-Erscheinungen gedeutet und verteidigt werden, dann würde man gut tun, sich daran zu erinnern, daß es auch schon Zeiten gegeben hat, in denen das gute Recht auf Seiten derer stand, die gegen ihren Stachel löckten, in denen es also ein Verdienst war, nicht zeitgemäß zu sein. Und verstattet man den Männern im Verkehr mit den Frauen jetzt einen freieren Ton wie den Frauen selber, die sich zum Wohle der Menschheit mit den Fragen der Ehe, der Kindererziehung, der Prostitution beschäftigen — bedauerlich wäre es doch, wenn wir für die gleißnerische Unschuldsspielerei die Schamlosigkeiten des Dirnentums eintauschen sollten. Und hätte die Kunst wirklich keine andere Wahl als die, entweder Messalina oder Arria zu sein, dann würde es ihr und dem öffentlichen Leben besser zu statten kommen, wenn sie sich für die mütterlich-keusche Gemahlin des Paetus als für die unersättliche kaiserliche Courtisane entschiede. Zwar ist mir Arria ein wenig zu streng, denn die Kunst will Freude, Glanz und Farbe, aber an dem vergifteten Blut der Messalina würde sie verderben. Ich rechne es Hauptmann hoch an, daß seine Dramatik von gemeiner Lüsternheit auch keinen Tropfen mit sich führt. Ein tiefer Ernst umlagert das Liebesverlangen Loths und der armen Helene, Johannes Vockerats und der Studentin aus Zürich. Wie eine unüberwindliche Macht schlagen die Flammen über den Glockengießer Heinrich zusammen — aber

in das überschwengliche Glück seiner neuen Liebe mischt sich kein unedler Zug. In rührender, kindlicher Weiblichkeit opfert die junge Braut im „Friedensfest" ihren reinen Leib und ihre fleckenlose Seele dem armen verstörten Wilhelm, der an den Folgen seiner jugendlichen Sünden krankt. Und scheut sich Hauptmann andrerseits nicht, die widerlichen Ausschweifungen des Protzenbauern Krause grell zu beleuchten und Hanne Schäl in der Maienblüte ihrer Sünden bloßzustellen, so tut er es in der Objektivität seiner Sittenschilderung und dramatischen Darstellung, weit mehr geschaffen, wie Ferdinand von Walter vom Hofmarschall sagt, von Sünden zu entwöhnen, als dazu anzureizen.

So hat die sogenannte moderne, oder sagen wir besser, um das vieldeutige und vielumfassende Wort zu vermeiden, soziale Richtung der Literatur, die sich mit der naturalistischen oft berührt, dem öffentlichen Leben der Zeit ebensoviel entnommen wie gegeben. Ibsen ist insbesondere durch den anfechtbaren Schluß seiner „Nora" zu einem wesentlichen Förderer der Frauenbewegung geworden, und Hauptmanns „Weber" gehören geradezu zum Inventar der Sozialdemokratie. Dagegen würde es merkwürdig erscheinen, daß dieselbe Gruppe, zu der sich so viele starke Talente bekennen, auf die Gestalt des Dramas so wenig nachhaltig zu wirken vermocht hat, wenn wir uns nicht davon überzeugt hätten, daß sich diese auf gemeinsame Verabredung, in einem Handstreich sozusagen, gar nicht beeinflussen läßt, weil ihre Form historisch geworden und nur das Kleid ist, das sein Geist sich gebaut hat, der unsterbliche Dramengeist, der sich nicht verwandeln und der nicht altern kann, so wenig wie das Wesen der Erzählung und des lyrischen Gedichtes sich verwandeln läßt. Nicht einmal die Zeit vermag diese zu beeinflussen, sondern nur das Individuum, und geschieht es doch, dann immer nur stofflich, nicht in ihrer natürlich-künstlerischen Art. Und ist z. B. heutzutage die Erzählung nervöser und der Darstellung des Nervenlebens kundiger und ergebener als je zuvor, dann ist eben mit der Zeit auch der einzelne nervöser geworden, und die Welt der Nerven gehört so gut zum Individuum als zum Stoff, wie es in der Werter-Periode die Sentimentalität des Jahrhunderts tat.

Dagegen versteht es sich wohl von selbst, daß die Richtung der neuen Kunst auf das Wirkliche sich auch in der Art der theatralischen Darstellung widerspiegeln mußte.

Aber auch hier liegen ihre Segnungen dicht neben dem Schaden, den sie stiftete. Ein leeres, gespreiztes Pathos, das blecherne Versgetön des Laubeschen „Essex" konnte neben ihrer Echtheit zum Glück nicht mehr bestehen, und den herkömmlichen Typen des waghalsigen, übermütigen und verschuldeten Bonvivants, der aus Berlin fast immer auch in Leutnantsuniform hervorging, der pikanten jungen Witwe, die sich alles erlauben darf, weil sie nicht nur die freieste aller, sondern auch eine Mustersammlung von Tugenden war, und des fürchterlichen deutschen und französischen Backfisches, leuchtete sie unerbittlich in ihr verschminktes Gesicht. Auch die schauspielerische Technik wurde einfacher und echter. Aber es war doch nichts als eine naturalistische Verirrung, wenn eine so große und die nervöseste Künstlerin unsrer Tage, Eleonore Duse, die Wahrheit so weit trieb, daß das Publikum unter Umständen von ihr nichts verstand, ja überhaupt nichts hörte und sah. Ein so rasendes Tempo konnte sie anschlagen, so leise konnte sie reden, und, wenn sie in die Kulisse zu sprechen hatte, konnte sie hinter einer wallenden Portière, wenn es ihr einfiel, so völlig verschwinden, daß sie den Blicken der Zuschauer buchstäblich entzogen war. Es wäre unnütz, über das Sinnwidrige solcher Impressionen, die sich aus der Stimmung der Schauspielerin wohl erklären lassen und die man um ihrer großen Künstlerschaft willen schon mit in den Kauf nimmt, ein Wort zu verlieren — denn alles, was auf der Bühne geschieht, geschieht immer doch nur um des Publikums willen, das sehen und hören will, und jedes Wort, das verschallt, jede Nuance, die nicht bemerkt, jede Pointe, die nicht verstanden wird, sind verwehte Saatkörner, die auf steinigen Boden fallen. Und auch davor muß gewarnt werden: die berechtigte Opposition der „Natur" gegen die „Pose" auf dem Theater für etwas schlechthin Neues zu halten, eine Errungenschaft der letzten Revolution in künstlerischen Landen. Denn Schauspieler, die gegen das falsche Pathos zu Felde zogen, hat es von jeher gegeben. Einfachheit war die Losung, mit der der

große Schröder siegte, und schönrednerische Unwahrheit hat vor einer urteilsfähigen Hörerschaft zu keiner Zeit so wenig wie der Ton der platten Prosa im Versdrama in Ehren gestanden. Ganz falsch ist es aber leider, zu glauben, der naturalistische Geist habe das gesamte Denken und Fühlen der Bühnenkünstler so vertieft und verwandelt, daß sie den alten Schmarren der Birchpfeiffer und Genossen verachtungsvoll den Rücken wendeten. Ach nein! die „guten Rollen" der schlechtesten Skribenten haben ihre Anziehungskraft noch immer bewahrt. Die Luft, die ihnen daheim verwehrt ist, büßen auch die vornehmsten Mimen und Miminnen gar zu gern auf ihren Gastspielreisen. Dann spielt Frau Pauline Ulrich immer noch die junge Witwe im „Turnier von Kronstein", Frau Agnes Sorma, die vortreffliche Nora und das entzückende Rautendelein, die „Waise von Lowood" und Benedixens „Aschenbrödel", und Meister Kainz verschmäht den „Kean" so wenig wie Sonnenthal.

Auch theatralisch hätte der Naturalismus in seiner echten, also der oben gekennzeichneten ästhetischen, nicht stofflichen Bedeutung somit eine gründlich umwälzende, neu schaffende und bildende Kraft nicht bewährt, und auch auf diesem Gebiet muß er mit unserm Dank für die heilsamen Anregungen vorlieb nehmen, die er auch der Bühnenkunst reichlich gebracht hat. Er hat das Land umgeworfelt und zur Aufnahme neuer Staaten bereitet, und wenn er sich in den ersten Monden seines Sturmes und Dranges mit dem Wahn trug, er könne seine Zweige der Dramatik aller Welt aufpfropfen und die alte Kunst dadurch verjüngen, dann hat er nach dem ersten Versuch selber verlegen bekennen müssen, daß mit seiner Macht doch nicht alles getan sei. Jene Aufführung von „Kabale und Liebe" im Deutschen Theater zu Berlin am 1. September 1894, die erste unter der Direktion Brahm, würde in diesem Betracht für die Bühnengeschichte Deutschlands ewig denkwürdig bleiben, auch wenn Gerhart Hauptmann sie nicht durch einen fragwürdigen Prolog gekennzeichnet hätte. Es war die Probe und auch schon das Todesurteil. Der saloppe Ton des heutigen naturalistischen Dramas sollte um jeden Preis durchgeführt werden. Ferdinand (Herr Rittner, der vortreffliche

Darsteller moderner, halbreifer oder dekadenter Jugend) schnallte sich sein Portepee fester und zog seine Handschuhe an, als er nach dem schneidenden Zwiegespräch mit dem Präsidenten am Schluß des ersten Aktes den erregten kleinen Monolog hielt, der mit den Worten endet: „Umgürte dich mit dem ganzen Stolze deines Englands, ich verwerfe dich, ein deutscher Jüngling."

Man könnte ja nun fragen: was ist denn daran so schlimmes? Warum soll der Major nicht seine Toilette vollenden und seine Uniform richten, während er diese Worte spricht? Warum? Weil damit in das abgewogene, in allen Einzelheiten aus dem Innern heraus erwachsene Kunstwerk die Zufälligkeiten des Naturalismus kommen, die gar keinem Plane dienen und mit den Vorgängen in der Seele der Menschen nicht das mindeste zu tun haben. Ferdinand dürfte sich mit demselben Recht während des Monologs dann auch die Nase schnäuzen, der Hauskater des Milford-Palastes könnte sich im zweiten Akt zur Tür hereinschleichen und während der Unterredung der Lady mit dem Major seiner Herrin auf den Schoß springen; und Ferdinand und Luise könnten im Sterben von den Bienen und Wespen belästigt werden, die den Hausgenossen der Villa Vockerat in Hauptmanns „Einsamen Menschen" den Genuß des Frühstücks stören, und über die sich die Wiener Kritik damals so ärgerte. Es handelte sich bei der Frage also nicht um eine gleichgültige Nuance, sondern um Kunst oder Naturalismus auf dem Theater. Die Entscheidung war fast genau so wichtig, als wenn es sich um die gleichen Gegensätze im Drama handelte, und sie wurde glücklicherweise rasch gefällt. Die sonst so vielfältige Berliner Kritik, auch die dem „Deutschen Theater" und dem Naturalismus geneigte, war diesmal auf den gleichen Ton gestimmt; sie lautete Verwerfung, und der Direktor ließ des grausamen Spiels schleunig genug sein. Man begriff, daß es eine Frage des Stils der dargestellten Stücke ist, ob man sie mit solchen Zufälligkeiten würzen dürfe oder nicht, und man entschied sich dahin, daß, was den „Goldfischen" und dem „Weißen Rößl" recht sei, darum für „Kabale und Liebe" noch lange nicht tauge. Ein Gegenstück also zu der noch wichtigeren Frage, ob Vers oder Prosa für

den dramatischen Stoff die gemäßeste Form sei und wie weit die Prosa sich im Einklang mit der Natur des Stoffes dem naturalistischen Ausdruck annähern dürfe. Was dem dramaturgischen Prozeß aber, der damit nicht nur für Berlin, sondern auch für ganz Deutschland entschieden wurde, noch einen besonderen Wert verlieh, das war, daß das Streitobjekt ein Werk bildete, das für den Naturalismus schon oft genug verwertet worden ist, eine bürgerliche Tragödie und noch heutigestags die größte, die wir besitzen. Auch hier ein soziales Thema, eine rücksichtslose, oft rohe, oft geradezu naturalistische Sprache — aber das ganze Werk von der Persönlichkeit eines großen Dichters durchtränkt. Er war es, der den Stoff dadurch in seine Höhe emporhob, daß er seinen Gestalten bei aller Wahrheit dessen, was sie sprachen, seinen Geist, sein mächtiges Wort lieh, und der auch durch die schmalsten Ritzen der Handlung in die dunkelsten Winkel, in denen die Schrecken des Todes lauern, das Licht der Schönheit leuchten ließ. Wie jene Aufführung der künstlerischen Welt Antwort auf die Frage gab, wie ein Kunstwerk nicht gespielt werden dürfe, so gibt „Kabale und Liebe" den Dichtern immer noch die Lösung des Rätsels, wie weit ein Drama wirklich und doch ein Dichtergebild sein könne. Von dem Pathos seiner Liebenden, den Derbheiten des prächtigen alten Geigers missen wir einiges gern, und ein paar psychologische Bedenken schafft mir kein Nachdenken aus der Welt. Gleichwohl bleibt es als Drama und Bühnenstück übergroß. Vor Gerhart Hauptmann und denen, die mit ihm schaffen und nach ihm kommen, möchte ich es, wie ich es schon einmal versucht, als ein Wahrzeichen aufrichten, das ihnen den Weg in eine ruhmreiche Zukunft und ihren Werken den Weg in die Jahrhunderte weist. So läutert und bezwingt ein großer Dichter den der Wirklichkeit und der Gegenwart seiner Zeit abgewonnenen Stoff. Die sozialen Verhältnisse und die Verkehrsformen der Gesellschaft sind seit jenen einhundertundzwanzig Jahren andere geworden, und sklavisch nachahmen wird den Meister der Luise Millerin selbstverständlich kein bedeutender Dramatiker, der selber etwas vermag, denn das wäre ein Anachronismus und eine Bankerotterklärung des eigenen Ingeniums.

Wenn ihn aber eine falsche Theorie verwirren will oder er an seinen Kräften irre wird, wenn er den Ausgleich zwischen Stoff und Form, zwischen Wirklichkeit und Kunst nicht zu finden vermag und es ihn doch drängt, die großen Konflikte und das äußere Leben unsrer Tage darzustellen, dann wende er sein Auge dieser ehernen Schlange zu. Und „in hoc signo vincet".

Über den Ruf „Los von Hauptmann", der neuerdings laut geworden ist, kann man dagegen nur lächeln. Denn er ist nichts als ein Gezeter der Mode, die ihre Götzen ebenso rasch erhebt wie stürzt. So rief man auch für und wider Wildenbruch, für und wider Mascagni, für und wider Sudermann — so hat man es durch die Jahrhunderte getrieben. Zudem kommt der Ruf viel zu spät, denn Sinn hatte er nur, solange Hauptmann noch ein Prinzip bedeutete, ein falsches Prinzip. Da es damit längst vorbei ist, wäre es eine Torheit, dem Rufe zu folgen. Hauptmann hat kein größeres und kein geringeres Recht als alle, die mit ihm im Reiche der Kunst schaffen. Wer solcher Ratschläge bedarf, der möge dem absagen, was ihm mißraten ist. Von dem aber, was einem bedeutenden Geiste Großes gelungen ist, kommt kein ehrlicher Mensch los.

Namen- und Sach-Register

zum

IV. Bande.

Adler, Leopold. 65. 66.
Äschylus. 360. 395. 620.
Ambrosius, Johanna. 563.
Anderſen, Hans Chriſtian. 569.
Andreas-Salomé, Lou. 124. 125. 126.
Ariſtophanes. 85.
Auber. 331.
Augier, Emile. 609.

Bach, Johann Sebaſtian. 620.
Baſſermann, Albert. 490.
Baumeiſter, Bernhard. 413.
Beaumarchais. 525.
Begas, Reinhold. 159.
Bellamy, Edward. 137.
Benedix, Roderich. 629.
Björnſon, Björnſtjerne. 78. 88. 89. 90. 91. 621.
Birch-Pfeiffer, Charlotte. 548. 603. 629.
Bizet, Georges. 579.
Blumenthal, Oskar. 548. 553. 560. 613. 630.
Boccaccio. 201.
Brahm, Otto. 59. 120. 202.
Brandes, Eduard. 76.
Brandes, Georg. 4. 11. 16. 17. 68. 75. 76. 193.
Brion, Friederike. 202.

Brousart, Hans von. 264.
Bülow, Hans von. 354.
Bulthaupt, Heinrich. 50. 245. 449. 497. 562. 600.
Busch, Wilhelm. 155. 205. 443. 456.

Calderon. 303. 534. 598.
Chamisso, Adalbert von. 554.
Collett, Camilla. 75. 76.
Corneille, Pierre. 621.

Dahn, Felix. 428.
Dante. 612.
Darwin, Charles. 116. 117.
Daudet, Alphons. 153. 609.
Dehmel, Richard. 308.
Devrient, Otto. 264.
Dialekt, Der, im Drama. 520. 532. 587 u. f. 599. 622.
Dickens, Charles. 292.
Dostojewski, Fedor. 307.
Dröscher, Georg. 66.
Dumas, Alexander. 407. 619. 629.
Dumont, Luise. 453.
Duse, Eleonore. 407. 628.

Echegaray, José. 621.
Elias, Julius. 4. 11.
Elster, Christian. 78.
Ernst, Otto. 305.
Euripides. 122. 620.

Fitger, Arthur. 212. 292. 442.
Flotow, Friedrich von. 229.
Fontane, Theodor. 487.
Forel, August Heinrich. 116.
Fouqué, Friedrich de la Motte. 585.
Freiligrath, Ferdinand. 347. 525.
Fulda, Ludwig. 11. 440. 571.

Gade, Niels. 14.
Gallmeyer, Josefine. 439.
Geruch, Der, auf der Bühne. 600. 601.
Goethe. 7. 14. 107. 144. 159. 193. 199. 202. 205. 206. 227. 291. 292. 363. 409. 427. 454. 513. 592. 622. 623.
Götz von Berlichingen. 19. 264. 541. 547. 549.
Egmont. 123. 355. 476. 611.
Wilhelm Meister. 153.
Iphigenie. 117. 176. 245. 291. 522.
Torquato Tasso. 206. 284.
Faust. 40. 43. 53. 56. 328. 375. 454. 568.
Gozzi, Carlo. 591.
Grabbe, Christian Dietrich. 62. 610.
Greinz, Hugo. 4.
Grieg, Edvard. 58.
Grillparzer, Franz. 454. 480. 592.
Sappho. 24.
Der Traum ein Leben. 54. 461.
Medea. 24. 122.
Die Jüdin von Toledo. 153.
Grimm, Gebrüder. 583.
Grün, Anastasius. 373.
Grun, James. 618.
Grunert, Ralf. 264.
Gutzkow, Karl. 283. 284. 292. 583.

Halbe, Max. 305. 619.
Halm, Friedrich. 122.
Hanstein, Adalbert von. 202.
Hart, Heinrich und Julius. 229.
Hartleben, Otto Erich. 426.
Hartmann, Helene. 412. 413.
Hartmann von Aue. 458. 614. 615. 617.
Hauptmann, Gerhart. 194. 207. 264. 363. 364. 384. 387. 392. 427. 482—632.

Vor Sonnenaufgang. 117. 207. 387. 485—503. 510. 511. 512. 515. 519. 523. 568. 599. 626. 627.
Das Friedensfest. 489. 503. 504—513. 516. 519. 520. 523. 573. 574. 599. 603. 613. 627.
Einsame Menschen. 462. 469. 513—523. 534. 560. 568. 573. 574. 580. 581. 626. 630.
Die Weber. 489. 523—535. 536. 537. 545. 551. 574. 587. 599. 627.
Hanneles Himmelfahrt. 489. 535. 560—569. 570. 573. 588. 594. 599. 615. 618.
Florian Geyer. 533. 535—551. 560. 569.
Kollege Crampton. 535. 536. 551—553. 574. 599.
Die versunkene Glocke. 284. 457. 489. 502. 571—588. 589. 592. 599. 612. 626. 627.
Der Biberpelz. 489. 512. 535. 536. 553—560. 573. 574. 599.
Fuhrmann Henschel. 424. 489. 599—612. 627.
Schluck und Jau. 489. 588—599. 612.
Michael Kramer. 613—614.
Der arme Heinrich. 549. 612. 614—618.
Der rote Hahn. 560. 613.
Rose Bernd. 614.
Elga. 569.
Erzählungen: Bahnwärter Thiel. Der Apostel. 569—571. 612.
Hebbel, Friedrich. 7. 21. 22. 23. 24. 256. 312. 333. 336. 375. 387. 424. 432. 573. 622.
Heilige, Das, auf der Bühne. 452.
Heine, Heinrich. 442.
Heuzen, Wilhelm. 264. 622.
Herrig, Hans. 263. 264. 622.
Herrmann, Paul. 55.
Herz, Henrik. 12. 25.
Heyse, Paul. 212. 287. 445.
Hirschfeld, Georg. 619.
Hohenfels, Stella. 414.
Holthaus, Friedrich. 264.

Holz, Arno. 363. 364. 392. 485—490. 496—498. 513. 571. 575. 587. 599.
Homer. 217.
Hood, Thomas. 525.
Hruby, Elisabeth. 414.
Humperdinck, Engelbert. 571. 572.

Jäger, Henrik. 11. 21.
Ibsen, Henrik. 1—208. 307. 425, 487. 530. 573. 585. 603. 612. 619. 621.
Catilina. 3—11. 70. 179. 181.
Das Hünengrab. 12. 13. 15. 16. 25.
Johannisnacht. 13.
Olaf Liljekrans. („Das Schneehuhn des Justetals.") 13—16. 25.
Die Herrin von Östrot. 16—20. 70.
Nordische Heerfahrt. 20—23. 35. 36.
Die Kronprätendenten. 20. 25—34. 37. 55. 89. 182. 199. 341. 346.
Brand. 14. 20. 33. 38. 39—54. 69. 70. 74. 78. 89—114. 117. 135. 136. 145. 158. 184. 198. 199. 204. 207. 208. 307.
Peer Gynt. 13. 33. 38. 39. 54—58. 114. 192. 197. 199. 207. 459.
Das Fest auf Solhaug. 23. 24.
Kaiser und Galiäer. 52—67. 70. 114. 184. 199. 578.
Die Komödie der Liebe. 11. 36. 38. 70. 71—76. 78. 80. 88. 130.
Der Bund der Jugend. 38. 39. 58. 70. 71. 76—79. 80. 130.
Die Stützen der Gesellschaft. 20. 70. 78. 79—89. 91. 138. 197. 573.
Nora. 78. 89. 91—110. 111. 112. 113. 114. 115. 117. 118. 124. 125. 138. 184. 185. 359. 627. 629.
Gespenster. 20. 110—130. 138. 162. 186. 187. 194. 427. 513. 585.
Der Volksfeind. 52, 130—138. 157. 195.
Die Wildente. 52. 117. 133. 138—158. 170. 176. 187. 204. 414. 494.

Rosmersholm. 158—167. 168. 186. 204. 462. 469. 513. 514. 517. 519. 522. 580.
Die Frau vom Meere. 17. 159. 160. 167—182. 189. 190. 191. 192. 326. 425. 426.
Hedda Gabler. 62. 182—187. 189. 204. 337.
Baumeister Solneß. 171. 178. 187. 188. 189—195. 197. 200. 204. 205. 326.
Klein Eyolf. 187. 188. 195—197. 200. 205. 410.
John Gabriel Borkman. 58. 187. 188. 197—198. 200.
Wenn wir Toten erwachen. 10. 34. 116. 183. 187. 188. 191. 198—202. 205. 206.
Ibsens Lyrik. 11. 12. 13.
Jerschke, Oskar. 490.
Juvenal. 389.

Kadelburg, Gustav. 613.
Kainz, Josef. 437. 453. 629.
Kawerau, Waldemar. 426.
Kierkegaard, Sören. 54.
Kleist, Heinrich von. 34. 144. 267. 303. 424. 432. 433. 555. 556. 559. 592. 618. 622.
Klinger, Max. 442. 445.
Kretzer, Max. 336.
Krzyzanowski, Heinrich. 386.
Künstlerdramen. 283 u. f. 583. 613.
Kürnberger, Ferdinand. 283. 284.

Langmann, Philipp. 619.
L'Arronge, Adolf. 553. 613.
Laube, Heinrich. 104. 211. 225. 283. 284. 343. 573. 583. 628.
Leoncavallo, Ruggiero. 600.
Lessing. 512. 618. 619. 621.
Emilia Galotti. 24. 122. 148. 303. 352.
Minna von Barnhelm. 573.
Nathan. 433.
Lindner, Albert. 212.
Lope de Vega. 440.

Lorenzen, Friedrich. 338.
Loewe, Karl. 14. 456.
Löwenfeld, Raphael. 53.
Lothar, Rudolf. 49.
Ludwig, Maximilian. 264.
Ludwig, Otto. 8. 256. 333. 336, 375. 424. 432. 573.

Märchenstoffe auf der Bühne. 583. 585.
Maeterlinck, Maurice. 192.
Makart, Hans. 439.
Marlow, Christoph. 286. 287.
Marschner, Heinrich. 581.
Martial. 390.
Mascagni, Pietro. 632.
Maurice, Chéri. 103.
Meininger, Die. 212. 213. 622.
Meyer, Konrad Ferdinand. 8. 70. 575.
Michelangelo. 551.
Mitterwurzer, Friedrich. 415.
Molière. 85.
Morgenstern, Christian. 10. 79.
Moser-Sperner, Marie von. 212.
Mozart. 227. 583.
Mysterien. 620.

Naturalismus. 194. 305—307. 313. 314. 363. 364. 374. 382. 384. 385. 387. 485—632.
Naturalismus auf der Bühne. 628—632.
Nesper, Josef. 212.
Nietzsche, Friedrich. 246. 383.
Niemann-Raabe, Hedwig. 103.

Oberländer, Adolf. 383.
Oehlenschläger, Adam. 12. 25.

Passarge, Siegfried. 53. 56. 79.
Passionsspiele in Oberammergau. 453.
Persius. 389.

Petersen, N. M. 21.
Pfitzner, Hans. 618.
Piloty, Karl von. 215.
Platen, August Graf von. 246.
Pohl, Emil. 571.
Politik und Kunst. 524 u. f.
Puccini, Giacomo. 600.

Racine, Jean Baptiste. 621.
Rafael. 583.
Raimund, Ferdinand. 303. 309.
Reicher, Emanuel. 453.
Retty, Rosa. 410.
Rittner, Rudolf. 629.
Rubinstein, Anton. 449.

Sagen, Altisländische. 20—24.
Sandrock, Adele. 415.
Sandrock, Wilhelmine. 414.
Sardou, Viktorien. 181. 619. 621.
Schaufert, Hippolyt. 336.
Schiller. 6. 7. 63. 144. 159. 193. 197. 202. 203. 204. 206. 215. 228. 246. 284. 285. 291. 292. 363. 389. 427. 548. 572. 591. 592. 610. 619. 621. 622.
Die Räuber. 7. 19. 30. 415. 424. 572. 610. 621.
Fiesko. 303. 392.
Kabale und Liebe. 24. 123. 140. 176. 333. 336. 352. 384. 568. 572. 573. 584. 610. 627. 629. 630. 631.
Don Carlos. 216. 237. 584. 611.
Wallenstein. 64. 216. 256. 259. 317. 318. 322. 424. 469. 522. 603. 611.
Die Braut von Messina. 117. 258.
Maria Stuart. 322. 352. 424. 448. 568. 572.
Die Jungfrau von Orléans. 216. 322. 326.
Wilhelm Tell. 53. 66. 528. 537. 572.
Demetrius. 131. 224. 603.

Schlaf, Johannes. 363. 392. 485—490. 496—498. 513. 571. 575. 587. 599.
Schlegel, August Wilhelm. 426. 590.
Schlenther, Paul. 4. 11. 490.
Schneider, Wilhelm. 183.
Schnitzler, Arthur. 619.
Schönthan, Franz von. 613.
Schröder, Friedrich Ludwig. 629.
Schütz, Heinrich. 620.
Scribe, Eugène. 619.
Shakespeare. 7. 136. 144. 193. 199. 228. 232. 245. 269. 284. 286. 287. 289. 290. 291. 333. 340. 389. 395. 426. 497—500. 547. 548. 589—599. 610. 621. 624.
Historien. 29. 333. 340.
König Johann. 548.
Richard der Zweite. 26. 28. 354. 547.
Heinrich der Vierte. 375. 547.
Heinrich der Sechste. 135. 548.
Richard der Dritte. 360. 469. 548. 603.
Heinrich der Achte. 322.
Titus Andronicus. 303.
Romeo und Julia. 286. 424. 497—500.
Othello. 30. 402. 424. 555. 610.
König Lear. 116. 165. 176. 228. 402. 424. 469. 522. 547. 568. 610.
Macbeth. 120. 402. 469. 547. 568.
Hamlet. 123. 286. 402. 424. 534. 547.
Ein Sommernachtstraum. 13. 585. 596.
Der Widerspenstigen Zähmung. 589—599.
Der Sturm. 593.
Was ihr wollt. 622.
Sonnenthal, Adolf von. 415. 629.
Sophokles. 116. 433. 620.
Sorma, Agnes. 453. 629.
Spielhagen, Friedrich. 109.
Strauß, Richard. 395.

Strindberg, Auguſt. 186. 305. 307. 609.

Sudermann, Hermann. 266. 371—481. 622. 632.
Die Ehre. 306. 373—385. 387. 388. 389. 390. 391. 394. 395. 403. 410. 426. 427. 434. 435. 465. 472. 573.
Frau Sorge. 385. 386. 388. 389. 407. 412.
Der Katzenſteg. 385. 386. 407. 441. 470.
Sodoms Ende. 305. 387—395. 410. 411. 431.
Heimat. 395—407. 423. 424. 426. 427. 470.
Es war. 408—409. 422. 434. 470.
Novellen. 408.
Die Schmetterlingsſchlacht. 409—415.
Das Glück im Winkel. 415—426. 427. 443.
Morituri. 379. 427—440. 454. 455.
Johannes. 287. 440—454. 462. 480.
Die drei Reiherfedern. 440. 454—461. 462. 479. 480.
Johannisfeuer. 461—473. 480.
Es lebe das Leben. 473—481.
Der Sturmgeſelle Sokrates. 481.

Taeger, Friedrich. 66.
Theater, Das, der Griechen. 619—621.
Theater, Das, Shakeſpeares. 619—621.
Theater, Das moderne. 619—621.
Theater.
Bergen. Neues Theater. 12. 13. 16.
Berlin. Kgl. Schauſpielhaus. 264. 328. 365. 561.
Deutſches Theater. 452. 454. 490. 524. 600. 629. 630.
Berliner Theater. 264. 335. 490.
Schiller-Theater. 53.
Leſſing-Theater. 71. 373. 384. 385. 388. 409. 415. 503.
National-Theater. 214.
Viktoria-Theater. 212.
Belle-Alliance-Theater. 66. 71. 387.
Freie Bühne. 486. 487. 489. 503. 522.
Bremen. Stadttheater. 449.

Christiania. Christiania-Theater. 12. 35. 36. 37. 53. 78.
Norwegisches Theater. 35. 36. 37.
Frankfurt. Stadttheater. 229.
Hamburg. Thalia-Theater. 264.
Hannover. Kgl. Theater. 264.
Leipzig. Stadttheater. 65. 66.
Meiningen. Hoftheater. 212. 213.
München. Shakespeare-Bühne. 622.
Paris. Théâtre Antoine. 380.
Wien. Burgtheater. 413. 414. 415. 461. 480. 521. 614.
Thorwaldsen, Bertel. 159.
Tieck, Ludwig. 13. 590.
Tolstoi, Graf Leo. 87. 198. 307. 487. 621.
Töpfer, Karl. 412.

Uhland, Ludwig. 439.
Ulrich, Pauline. 629.

Velasquez, Diego. 439.
Vers, Deutscher. (Knüttelvers.) 321. 322. 455.
Vers im Drama, Der. 572 u. f. 587 u. f.
Vespasian. 384.
Virgil. 612.
Volksschauspieldichter. 313. 314. 339.
Vorläufer-Dichtung. 287. 355. 445. 448.
Voß, Richard. 363.

Wagner, Richard. 23. 24. 204. 224. 347. 354. 367. 451. 452. 475. 571. 581.
Weber, Carl Maria von. 164. 236.
Wewerka, Adele. 264.
Wiecke, Paul. 66.
Wilbrandt, Adolf. 212.
Wildenbruch, Ernst von. 9. 209—370. 378. 387. 406. 450. 622. 632.

Die Karolinger. 211—229. 230. 231. 245. 246. 265. 275. 290. 374.
Der Menonit. 213. 214. 229. 231. 232—245. 246. 265. 267. 270. 281. 290. 302. 305.
Harold. 213. 229. 246—265. 271. 278. 288. 290. 302. 305. 351. 365.
Väter und Söhne. 229. 267—276. 288.
Das neue Gebot. 276—282. 290. 314. 351.
Christoph Marlow. 246. 283—290. 355.
Opfer um Opfer. 24. 291. 292—295.
Der Fürst von Verona. 282.
Die Herrin ihrer Hand. 291. 295—297.
Die Haubenlerche. 297—306. 314. 335. 410.
Das heilige Lachen. 306—312.
Die Quitzows. 314—322. 330. 331. 336. 355.
Der Generalfeldoberst. 321—328.
Der neue Herr. 282. 328—335.
Meister Balzer. 291. 314. 335—338.
Gewitternacht. 291. 321. 335. 338—339. 355.
Jungfer Immergrün. 335.
Der Junge von Hennersdorf. 335.
Heinrich und Heinrichs Geschlecht. 283. 335. 339—354. 362.
Willehalm. 355.
Die Tochter des Erasmus. 287. 292. 355—362.
König Laurin. 365—370.
Der unsterbliche Felix. 370.
Wildenbruch als Lyriker, Epiker, Rhetoriker, Erzähler und patriotischer Dichter. 265—267. 290. 291. 295. 297.
Wörner, Roman. 6.

Zelter, Karl Friedrich. 159.
Ziegler, Clara. 310.
Zimmermann, Wilh. 539.
Zola, Emile. 117. 336.

LG:H
B9397d

200879

Author Fulthaupt, Heinrich

Title Dramaturgie des Schauspiels, vol.4.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU